L'ŒIL
Art, architecture, formes utiles en Italie

Romans

Auteurs italiens

Antonio Barolini Torri e catacombe • Furio Colombo La guerra di Cuba • Giuseppe D'Agata Il medico della mutua • Giorgio Manganelli Hylarotragoedia • Giovanni Testori Il gran teatro pagano

Auteurs étrangers

Kingsley Amis Take a girl like you • James Baldwin The fire next time; Nobody knows my name • Roald Dahl Kiss Kiss • Tibor Déry G. A. in X • H. M. Enzensberger Landessprache; Einzelheiten • Ronald Firbank Cardinal Pirelli • E. M. Forster The longest journey • Robert Gover One hundred dollar misunderstanding • Günter Grass Katz und Maus; Hundejahre • Aidan Higgins Felo de se • Pierre Klossowsky Roberte ce soir; Le souffleur; La révocation de l'edit de Nantes • Doris Lessing The golden notebook • Henri Michaux L'infini turbulent; Misérable miracle • Henry Miller Black spring • Yukio Mishima Confessions of a mask • Robert Pinget L'Inquisitoire • Fernanda Pivano Antologia della poesia contemporanea americana • João Guimarães Rosa Corpo de Baile • William Sansom Selected stories • Nathalie Sarraute Les fruits d'or; Le Planetarium • Osbert Sitwell An Autobiography • David Storey Flight into Camden; Radcliffe • Magda Szabó Az Öz • Martin Walser Halbzeit • Auberon Waugh The Foxglove saga • Peter Weiss Der Schatten des Körpers des Kutschers • Henry James The golden bowl

Feltrinelli 1964

Essais

Auteurs italiens

Francesco Adorno La filosofia antica • Luciano Bergonzini La stratificazione demografica sociale in Italia • Laura Breglia Numismatica antica. Storia e metodologia • Giorgio Candeloro L'Unità (1849-1861) • Lucio Colletti Teoria generale del marxismo • Andrea Daziano La scuola nell'Unione Sovietica • Galvano Della Volpe Critica del gusto • M. Giovana-A. Del Boca L'internazionale fascista • Sergio Landucci De Sanctis ideologo e politico • Franco Molfese Il brigantaggio nel Mezzogiorno continentale dopo l'Unità • Mario Pacor La resistenza al fascismo nella Venezia Giulia • Gianfranco Poggi Il clero di riserva • Carlo Salinari La letteratura italiana nel ventennio • Gaetano Salvemini Dalla guerra mondiale alla dittatura; Preludio alla seconda guerra mondiale • Enzo Santarelli Marxismo in Italia • Ruggero Zangrandi L'8 settembre 1943

Auteurs étrangers

Richard Ellmann James Joyce • D. F. Fleming The cold war and its origins • Benyamin Higgins Economic development • Dom Anselm Hughes Ars Nova and Renaissance (1300-1540) • Jan Kott Szkice O Szekspirze • Susanne Langer Feeling and Form • N. A. Nekrasov Komu na Rusi žit chorošo • Felix E. Oppenheim Dimensions of Freedom • T. C. Percival Spear India • Georges Sadoul Histoire du cinéma mondial • C. P. Snow The two cultures and the scientific revolution • Richard A. Webster Christian democracy and Fascism in Italy • E. H. Wilkins Life of Petrarch

Livres d'art

Rudolf Arnheim Picasso's Guernica • Pierre Demargne La naissance de l'art grec • Roman Ghirshman Perse. Proto-iraniens Mèdes Achéménides • Picasso Scritti e interviste • John Pope-Hennessy Italian Renaissance sculpture

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 109 · JANVIER 1964

Rédaction: 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VI^e, Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Le Bertoja, peintre des Farnese, *par Augusta-G. Quintavalle* 2
L'invention de la caricature, *par Jean-François Revel* 12
Giuseppe Recco, *par Giuseppe De Logu* 22
Recherches visuelles et « nouvelles icônes » dans l'art italien *par Gillo Dorfles* 32
Castello Sforzesco, *par Franco Russoli* 40

L'ŒIL **du décorateur**

L'Atelier de Mangiarotti, *par Enrichetta Ritter* 50
Casa Bigli, *par Enrichetta Ritter* 54
Idées italiennes, *par Enrichetta Ritter* 60

Photographies

Photographies en noir: *L. Vaghi, Gabinetto fotografico Nazionale:* Le Bertoja, peintre des Farnese; *O. Savio, M. Lavrillier, Services photographiques des Musées Nationaux, du British Museum, de la Royal Library, Windsor, du Metropolitan Museum, New York et du Worcester Art Museum:* L'invention de la caricature; *A. Bacci, P. Belli, Service photographique du Musée du Prado:* Giuseppe Recco; *Ugo Mulas, Giacomelli, O. Savio, T. Vasari, A. Bacci, Boccardi, G. Singaglia:* Recherches visuelles et « nouvelles icônes » dans l'art italien; *Paolo Monti:* Castello Sforzesco; *Marc Lavrillier:* L'Atelier de Mangiarotti; *Marc Lavrillier et Paolo Monti:* Casa Bigli; *Aldo Ballo, Clari, Diafragma, Ugo Mulas, Paolo Monti, O. Savio, Alfredo Garuti, Centro Colore Industriale:* Idées italiennes.

Photographies en couleurs: *Luigi Vaghi: pages 9 et 10; Istituto Italiano d'Arti Graphiche, Bergame: page 29; Marc Lavrillier: pages 30-31 et 60; A. Bacci: page 32.*

Notre prochain numéro

Comme chaque année, un numéro spécial sur l'architecture.

ABONNEMENTS

France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

La *maniera*, cet ensemble de tendances complexes qui, durant la seconde moitié du XVIe siècle, s'épanouit en Toscane, en Emilie et à Rome, — non sans interférence avec la culture européenne, française et flamande surtout, — suscite actuellement un renouveau d'intérêt. Cette remise en valeur nous invite à nous arrêter avec une attention plus grande sur un artiste de Parme dont l'œuvre est encore mal connu, Jacopo Zanguidi, dit le Bertoja.

Mort en 1574, à peine âgé de trente ans, il avait eu en son temps une très grande réputation, recevant d'importantes commandes et jouissant des faveurs des deux dynasties Farnese, la branche épiscopale romaine avec le grand cardinal Alessandro, et la branche princière avec son frère Ottavio à Parme.

Mais une réputation de ce genre s'atténue avec le temps; les œuvres de Zanguidi ont disparu, elles ont été oubliées, effacées même dans certains cas, par les Bourbon, successeurs des Farnese, offusqués par la représentation d'amours célébrées avec trop de réalisme.

C'est seulement après les recherches d'archives de Ronchini au XIXe siècle et les mises au point critiques des quarante dernières années, que le Bertoja est revenu à la lumière par quelques-unes de ses œuvres les plus significatives, les fresques de Caprarola et du *Giardino* de Parme, c'est-à-dire une partie des décors réalisés pour les deux palais Farnese. Mais il y avait encore des découvertes à faire pour comprendre vraiment son art et, d'abord, ses œuvres de jeunesse qui avaient pratiquement disparu, tant elles avaient été repeintes et défigurées. Sa formation nous échappait donc totalement. Il fallait en outre opérer une distinction, apparemment irréalisable jusqu'à maintenant, entre la manière de Bertoja et celle de Mirola, qui, selon une tradition ancienne, auraient travaillé ensemble au palais du *Giardino*. De Mirola, on ne connaissait, peut-on dire, que les paroles de louanges de Vasari, mais une enquête plus serrée a permis de lui restituer quelques œuvres indiscutables; ainsi, même dans l'étroite collaboration des deux peintres au *Giardino* ou ailleurs, il a été possible finalement de distinguer la manière de chacun; il fallait surtout retrouver, au-delà d'une apparente discontinuité, la cohérence du style de Bertoja, qui se manifeste durant sa brève carrière, et avec une précoce maturité, dans les scènes de la vie des ermites ou des saints, dans les épisodes bibliques ou allégoriques du palais cardinalice de Caprarola, dans *L'Entrée du Christ à Jérusalem* et les figures de prophètes et de sibylles à l'oratoire du *Gonfalone* à Rome, aussi bien que dans les scènes d'amour ou les danses du palais du *Giardino* ou les fastes de la famille Rossi à San Secondo, ou encore dans les absurdes étreintes d'hommes et d'animaux du palais Da Siena (aujourd'hui palais Borri).

Mais pour analyser vraiment sa manière complexe, pour reconnaître ses sources proches ou lointaines, il faut étudier les dessins du Bertoja. On y décèle le souvenir constant du Parmesan, mort quatre ans avant la naissance de notre artiste, mais qu'il choisit pour modèle, la leçon de Tibaldi et des peintres bolonais travaillant entre 1550 et 1570, celle des maniéristes florentins et romains de la troisième génération. Ils témoignent aussi du contact fructueux et stimulant de Bertoja avec les Flamands venus apprendre en Italie la leçon de nos grands maîtres. Il existe un remarquable ensemble de ces dessins, qui éclairent les étapes successives de l'élaboration des œuvres, spécialement des peintures les plus importantes, montrant l'amour toujours renouvelé de l'artiste pour les paysages profonds et les larges perspectives architectoniques.

Dix ans à peine d'activité, — de vingt à trente ans, — une vie agitée, compliquée par des voyages continuels entre Parme, Rome et Caprarola, pour faire face en même temps à de nombreuses commandes, pour contenter deux mécènes également exigeants et pour satisfaire aussi ses autres clients, nobles ou prélats; dix années seulement d'activité, mais des kilomètres de fresques, qui révèlent une veine toujours vive et fraîche, une inspiration sans défaillance.

Au reste, son langage propre s'affirme déjà clairement dans sa première œuvre certaine, qui vient seulement d'être remise à la lumière, au sens le plus littéral du terme, le *Gonfalone* de la Vierge de Miséricorde, exécuté en 1564, autrefois à San Quirino, et aujourd'hui à la Galerie Nationale de Parme.

Nous y percevons, au-delà de la leçon bolonaise de Tibaldi, au-delà de l'hommage au Parmesan, à Anselmi, sensible surtout avec les deux figures d'Adam et d'Eve dans les niches, ce coloris particulier, changeant, vif et léger à la fois qui reviendra toujours dans ses œuvres, depuis les premières fresques de la chapelle Pepoli à San Domenico de Bologne, longtemps considérées comme perdues et appartenant certainement à l'époque des fresques du Palais Lalatta à Parme. Parmi celles-ci, le Bertoja est à coup sûr l'auteur du fragment de frise avec des figures classiques ornant le haut des parois rythmées de colonnes peintes dans un salon qui vient seulement d'être restauré. Toutes ces fresques avec leurs figures majestueuses, aux amples draperies, trahissent l'influence de ses premiers maîtres bolonais, Tibaldi, Sabattini, Samacchini, mais elles révèlent en même temps une personnalité qui s'affirme surtout dans la composition des scènes animées de nombreux personnages.

En 1566, pour l'arrivée de la princesse Maria Daviz de Portugal, épouse d'Alessandro Farnese, le Bertoja avait peint, à l'extérieur du Palais Communal, l'Incoronata di Piazza, le Couronnement de la Vierge, dont seule subsiste aujourd'hui la tête blonde et rose, conservée dans une salle du palais (fig. 3). On y reconnaît la manière du Parmesan et de Bedoli, mais avec une souplesse dans l'expression qui pour une fois reflète aussi le Corrège. Les traits personnels de son style sont encore plus sensibles dans sa première œuvre romaine, le décor de l'oratoire du *Gonfalone*, dont il donna le dessin d'ensemble et commença sans doute la première composition en 1569. C'est alors que le cardinal Alessandro Farnese, ayant vu et apprécié sa manière, lui fit interrompre le travail commencé pour le faire venir à Caprarola.

L'oratoire s'élevait dans le quartier « moderne » alors en construction qui commençait avec le palais conçu pour les Farnese par Antonio da Sangallo, — dont Michel-Ange devait achever la réalisation — et qui se prolongeait par la vaste via Giulia, la première grande artère au tracé rectiligne, selon la volonté de Jules II. Le pape en fit à cette époque le *corso* de la cité, le long duquel vinrent s'aligner les façades des magnifiques palais patriciens, les églises, les oratoires des confraternités où, derrière les dédicaces aux saints patrons, apparaissent, avec les armes des fondateurs, les noms des grands papes et des familles illustres qui dominèrent Rome de Jules II à Paul III. Tous ces édifices abritent précisément des œuvres d'une importance capitale pour la formation du Bertoja et des artistes de son entourage: ainsi le palais Farnese et le palais Ricci-Sacchetti, avec les fresques de Salviati, qui eut, comme le dit justement Brigenti, « une action décisive sur les tendances les plus actives de la *maniera* dans la seconde moitié du siècle ».

C'est sans doute dans l'œuvre du Parmesan, étudié *de visu* lors de son voyage en Italie du Nord pendant l'année 1541, que Salviati trouve son point de départ. Lui-même influence à son tour Tibaldi, le Bertoja, Mirola, qui ne manquèrent pas, pendant leurs séjours au bord du Tibre, de regarder l'œuvre des maniéristes les plus en vue de leur époque, Salviati, Taddeo Zuccari surtout, en conservant toutefois le souvenir de l'univers heureux et féerique de Dosso, et sans oublier pour autant la manière de Niccolo dell'Abbate et de Lelio Orsi.

L'écho de l'œuvre de ce peintre apparaît précisément dans la fresque représentant *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, au *Gonfalone* (fig. 1), dans l'esquisse de la Galerie de Parme également, et, plus encore, dans les beaux dessins préparatoires du British Museum, de Florence, de Venise et de Naples, à tel point que E. Borea a cru pouvoir attribuer à Lelio Orsi la partie supérieure de ce décor.

Outre ces réminiscences de Lelio Orsi, nous retrouvons ici certains modules du Parmesan avec les figures de prophètes des registres supérieurs et aussi les paysages profonds, animés de figures, qui dérivent des Flamands, enfin le souvenir de Tibaldi dans les personnages principaux de la scène.

Le Bertoja, peintre des Farnese

1. *Le Bertoja :* Entrée du Christ à Jérusalem *Détail. Rome, Oratoire du* Gonfalone.

2. *Détail de la* Vierge de Miséricorde. *Parme Galerie Nationale.*

3. Le Couronnement de la Vierge. *Détail. Parme Palais Communal.*

par A.-G. Quintavalle

La *maniera*, cet ensemble de tendances complexes qui, durant la seconde moitié du XVIe siècle, s'épanouit en Toscane, en Emilie et à Rome, — non sans interférence avec la culture européenne, française et flamande surtout, — suscite actuellement un renouveau d'intérêt. Cette remise en valeur nous invite à nous arrêter avec une attention plus grande sur un artiste de Parme dont l'œuvre est encore mal connu, Jacopo Zanguidi, dit le Bertoja.

Mort en 1574, à peine âgé de trente ans, il avait eu en son temps une très grande réputation, recevant d'importantes commandes et jouissant des faveurs des deux dynasties Farnese, la branche épiscopale romaine avec le grand cardinal Alessandro, et la branche princière avec son frère Ottavio à Parme.

Mais une réputation de ce genre s'atténue avec le temps; les œuvres de Zanguidi ont disparu, elles ont été oubliées, effacées même dans certains cas, par les Bourbon, successeurs des Farnese, offusqués par la représentation d'amours célébrées avec trop de réalisme.

C'est seulement après les recherches d'archives de Ronchini au XIXe siècle et les mises au point critiques des quarante dernières années, que le Bertoja est revenu à la lumière par quelques-unes de ses œuvres les plus significatives, les fresques de Caprarola et du *Giardino* de Parme, c'est-à-dire une partie des décors réalisés pour les deux palais Farnese. Mais il y avait encore des découvertes à faire pour comprendre vraiment son art et, d'abord, ses œuvres de jeunesse qui avaient pratiquement disparu, tant elles avaient été repeintes et défigurées. Sa formation nous échappait donc totalement. Il fallait en outre opérer une distinction, apparemment irréalisable jusqu'à maintenant, entre la manière de Bertoja et celle de Mirola, qui, selon une tradition ancienne, auraient travaillé ensemble au palais du *Giardino*. De Mirola, on ne connaissait, peut-on dire, que les paroles de louanges de Vasari, mais une enquête plus serrée a permis de lui restituer quelques œuvres indiscutables; ainsi, même dans l'étroite collaboration des deux peintres au *Giardino* ou ailleurs, il a été possible finalement de distinguer la manière de chacun; il fallait surtout retrouver, au-delà d'une apparente discontinuité, la cohérence du style de Bertoja, qui se manifeste durant sa brève carrière, et avec une précoce maturité, dans les scènes de la vie des ermites ou des saints, dans les épisodes bibliques ou allégoriques du palais cardinalice de Caprarola, dans *L'Entrée du Christ à Jérusalem* et les figures de prophètes et de sibylles à l'oratoire du *Gonfalone* à Rome, aussi bien que dans les scènes d'amour ou les danses du palais du *Giardino* ou les fastes de la famille Rossi à San Secondo, ou encore dans les absurdes étreintes d'hommes et d'animaux du palais Da Siena (aujourd'hui palais Borri).

Mais pour analyser vraiment sa manière complexe, pour reconnaître ses sources proches ou lointaines, il faut étudier les dessins du Bertoja. On y décèle le souvenir constant du Parmesan, mort quatre ans avant la naissance de notre artiste, mais qu'il choisit pour modèle, la leçon de Tibaldi et des peintres bolonais travaillant entre 1550 et 1570, celle des maniéristes florentins et romains de la troisième génération. Ils témoignent aussi du contact fructueux et stimulant de Bertoja avec les Flamands venus apprendre en Italie la leçon de nos grands maîtres. Il existe un remarquable ensemble de ces dessins, qui éclairent les étapes successives de l'élaboration des œuvres, spécialement des peintures les plus importantes, montrant l'amour toujours renouvelé de l'artiste pour les paysages profonds et les larges perspectives architectoniques.

Dix ans à peine d'activité, — de vingt à trente ans, — une vie agitée, compliquée par des voyages continuels entre Parme, Rome et Caprarola, pour faire face en même temps à de nombreuses commandes, pour contenter deux mécènes également exigeants et pour satisfaire aussi ses autres clients, nobles ou prélats; dix années seulement d'activité, mais des kilomètres de fresques, qui révèlent une veine toujours vive et fraîche, une inspiration sans défaillance.

Au reste, son langage propre s'affirme déjà clairement dans sa première œuvre certaine, qui vient seulement d'être remise à la lumière, au sens le plus littéral du terme, le *Gonfalone* de la Vierge de Miséricorde, exécuté en 1564, autrefois à San Quirino, et aujourd'hui à la Galerie Nationale de Parme.

Nous y percevons, au-delà de la leçon bolonaise de Tibaldi, au-delà de l'hommage au Parmesan, à Anselmi, sensible surtout avec les deux figures d'Adam et d'Eve dans les niches, ce coloris particulier, changeant, vif et léger à la fois qui reviendra toujours dans ses œuvres, depuis les premières fresques de la chapelle Pepoli à San Domenico de Bologne, longtemps considérées comme perdues et appartenant certainement à l'époque des fresques du Palais Lalatta à Parme. Parmi celles-ci, le Bertoja est à coup sûr l'auteur du fragment de frise avec des figures classiques ornant le haut des parois rythmées de colonnes peintes dans un salon qui vient seulement d'être restauré. Toutes ces fresques avec leurs figures majestueuses, aux amples draperies, trahissent l'influence de ses premiers maîtres bolonais, Tibaldi, Sabattini, Samacchini, mais elles révèlent en même temps une personnalité qui s'affirme surtout dans la composition des scènes animées de nombreux personnages.

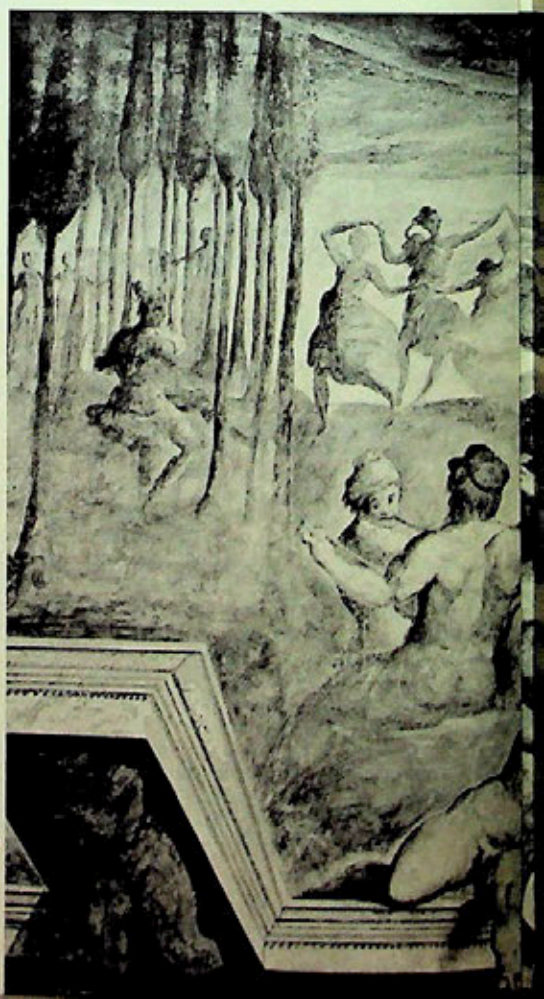
En 1566, pour l'arrivée de la princesse Maria Daviz de Portugal, épouse d'Alessandro Farnese, le Bertoja avait peint, à l'extérieur du Palais Communal, l'Incoronata di Piazza, le Couronnement de la Vierge, dont seule subsiste aujourd'hui la tête blonde et rose, conservée dans une salle du palais (fig. 3). On y reconnaît la manière du Parmesan et de Bedoli, mais avec une souplesse dans l'expression qui pour une fois reflète aussi le Corrège. Les traits personnels de son style sont encore plus sensibles dans sa première œuvre romaine, le décor de l'oratoire du *Gonfalone*, dont il donna le dessin d'ensemble et commença sans doute la première composition en 1569. C'est alors que le cardinal Alessandro Farnese, ayant vu et apprécié sa manière, lui fit interrompre le travail commencé pour le faire venir à Caprarola.

L'oratoire s'élevait dans le quartier « moderne » alors en construction qui commençait avec le palais conçu pour les Farnese par Antonio da Sangallo, — dont Michel-Ange devait achever la réalisation — et qui se prolongeait par la vaste via Giulia, la première grande artère au tracé rectiligne, selon la volonté de Jules II. Le pape en fit à cette époque le *corso* de la cité, le long duquel vinrent s'aligner les façades des magnifiques palais patriciens, les églises, les oratoires des confraternités où, derrière les dédicaces aux saints patrons, apparaissent, avec les armes des fondateurs, les noms des grands papes et des familles illustres qui dominèrent Rome de Jules II à Paul III. Tous ces édifices abritent précisément des œuvres d'une importance capitale pour la formation du Bertoja et des artistes de son entourage: ainsi le palais Farnese et le palais Ricci-Sacchetti, avec les fresques de Salviati, qui eut, comme le dit justement Brigenti, « une action décisive sur les tendances les plus actives de la *maniera* dans la seconde moitié du siècle ».

C'est sans doute dans l'œuvre du Parmesan, étudié *de visu* lors de son voyage en Italie du Nord pendant l'année 1541, que Salviati trouve son point de départ. Lui-même influence à son tour Tibaldi, le Bertoja, Mirola, qui ne manquèrent pas, pendant leurs séjours au bord du Tibre, de regarder l'œuvre des maniéristes les plus en vue de leur époque, Salviati, Taddeo Zuccari surtout, en conservant toutefois le souvenir de l'univers heureux et féerique de Dosso, et sans oublier pour autant la manière de Niccolo dell'Abbate et de Lelio Orsi.

L'écho de l'œuvre de ce peintre apparaît précisément dans la fresque représentant *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, au *Gonfalone* (fig. 1), dans l'esquisse de la Galerie de Parme également, et, plus encore, dans les beaux dessins préparatoires du British Museum, de Florence, de Venise et de Naples, à tel point que E. Borea a cru pouvoir attribuer à Lelio Orsi la partie supérieure de ce décor.

Outre ces réminiscences de Lelio Orsi, nous retrouvons ici certains modules du Parmesan avec les figures de prophètes des registres supérieurs et aussi les paysages profonds, animés de figures, qui dérivent des Flamands, enfin le souvenir de Tibaldi dans les personnages principaux de la scène.



4. *Girolamo Mirola:* Orphée et les femmes de Thrace. *Dessin. Edimbourg, collection Andrew.*

5. Saint Hilarion. *Fresque de la Salle de la Pénitence, au Palais Farnese de Caprarola.*

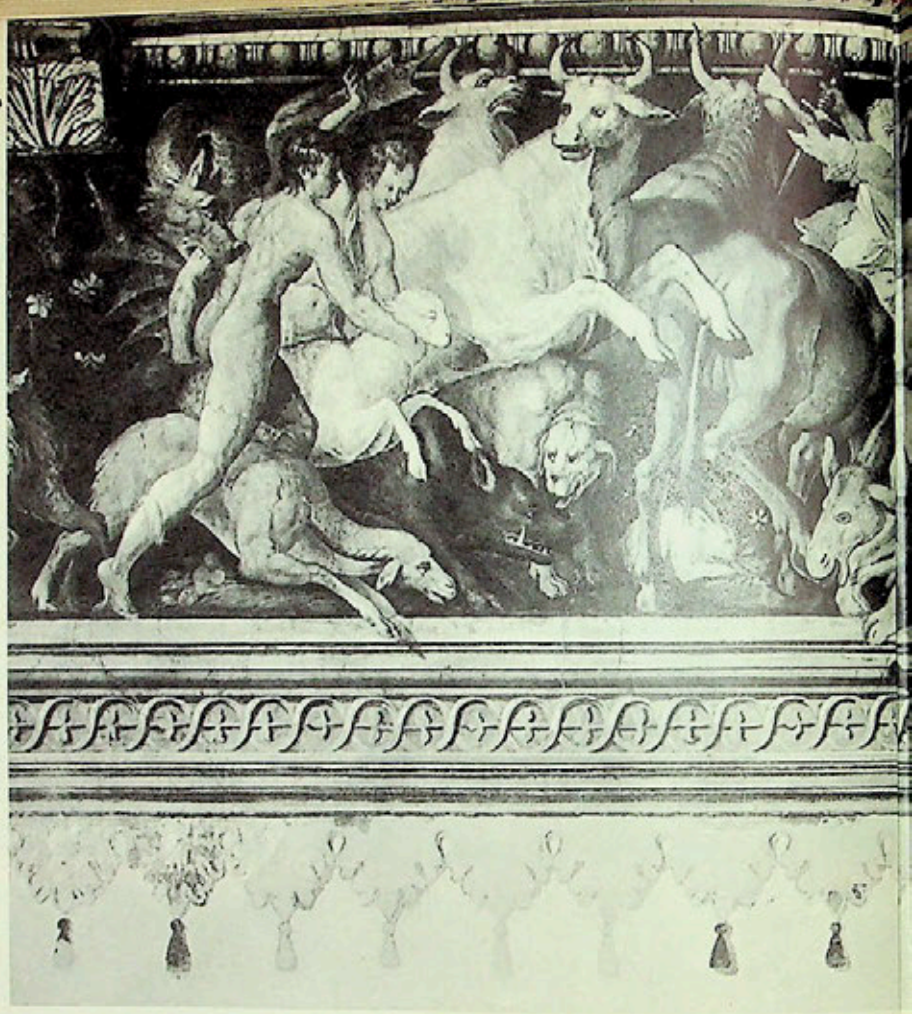
6. Jacob endormi. *Détail du* Songe de Jacob. *Salle des Songes au Palais Farnese de Caprarola.*

7. Apparition de l'ange. *Détail du* Songe de Jacob. *Salle des Songes au Palais Farnese de Caprarola.*

8. Musique et danse. *Détail du décor de la Salle d'Orphée au Palazzo del Giardino à Parme.*

9. Le Jugement de Salomon. *Salle des Jugements au Palais Farnese de Caprarola.*

7



10

Mais avant cette époque, Zanguidi avait déjà vécu une expérience plus complexe et décisive, au moins quant aux effets pratiques: à Parme, quelques années plus tôt, il avait connu Girolamo Mirola, un artiste auquel Vasari accorde une mention spéciale, qui travaillait depuis 1557 pour Ottavio Farnese au palais du *Giardino* et ailleurs. Les registres des Farnese indiquent, de 1561 à 1570, une augmentation régulière de son salaire qui témoigne de l'estime où on le tenait. C'est avec lui, mais sans avoir l'honneur de signer son travail, que le Bertoja avait commencé sa carrière, probablement dans la *salle d'Orphée*, au *Giardino* (fig. 8): on reconnaît en effet sa manière dans les parties les moins apparentes des fresques, les arrière-plans des parois et de la voûte et le décor du socle; l'harmonie joyeuse des couleurs, le mouvement et l'élan des figures s'éloignent du style de Mirola, qui fait des plis lourds, enroulés en colimaçon, des figures immobiles dans leur mouvement même, et des visages camus, reconnaissables par comparaison avec ses œuvres sûres, la voûte de la chapelle Gozzadini à Santa Maria dei Servi par exemple, ou *Le Massacre des Innocents* au Musée civique de Bologne.

Dans les inventaires des Farnese, le nom des deux maîtres est uni même pour les peintures de moindre importance, et leur amitié est attestée par une phrase affectueuse et familière inscrite sur un dessin du British Museum dédié par Zanguidi à Mirola. Autant que les fresques, les dessins peuvent aider à distinguer leurs styles. Parmi les dessins, peu nombreux, de Mirola, quelques-uns sont signés: celui du Musée de Stockholm, par exemple, qui représente trois femmes vues de dos, dont l'une est reprise, inversée, par le Bertoja, dans la *salle de l'Aetas Felicior* au *Palazzo del Giardino*, ou celui d'*Orphée avec les femmes de Thrace*, de la collection Andrew à Edimbourg (fig. 4) qui rappelle étroitement, jusque dans l'animation de la scène, le tableau de *L'Enlèvement des Sabines* à Bologne.

Dans ces différents dessins, le souvenir du Parmesan s'alourdit et s'imprègne d'un certain esprit baroque, — comme le remarque justement Oberhuber, — à travers la vision de Bandinelli et de Passarotti.

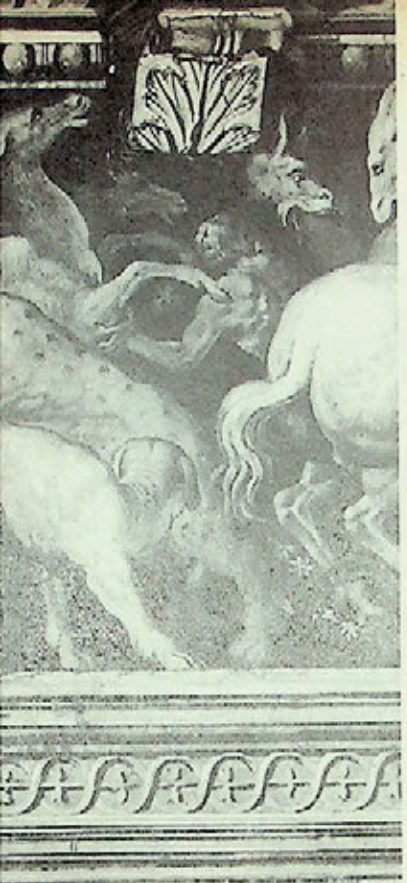
Les dessins du Bertoja par contre, sont très différents et beaucoup plus complexes, même ceux qui reflètent encore le graphisme du Parmesan, aussi bien les dessins aquarellés par taches, où la touche du « peintre » reste dominante, que les dessins à la plume sur papier blanc où le trait épaissi et raréfié évoque la manière du « graveur ».

En se basant sur quelques études pour les fresques de Parme, de Rome et de Caprarola, et aussi sur certains caractères stylistiques très apparents, nous pouvons aujourd'hui attribuer à Bertoja de nouveaux ensembles et de nouvelles œuvres qui manifestent tous une même modernité, une même vivacité, une remarquable cohérence dans la composition, disposée en perspective profonde sur une architecture ou un paysage.

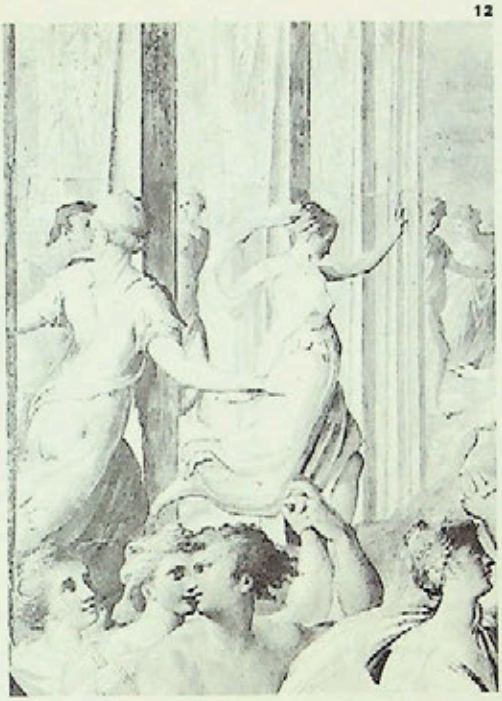
Les plus suggestifs et les plus importants à ce point de vue sont les nombreux dessins pour Caprarola. Hormis de fréquents séjours à Parme, Zanguidi y réside, de 1569 à sa mort, travaillant pour le cardinal Farnese qui n'hésite pas, afin de se l'attacher, à priver Federico Zuccari de sa charge de peintre officiel.

L'œuvre de Bertoja à Caprarola était jusqu'ici limitée par la critique à la *salle de la Pénitence* et à celle des *Jugements*, ou, plus précisément, à deux ou trois compositions seulement dans ces ensembles. Il faut en réalité lui rendre la décoration complète des deux pièces, qui formaient l'appartement d'hiver du Cardinal. Le peintre y déploie toutes les ressources de sa manière: composition au point de vue abaissé (fig. 9), scènes se déroulant devant des paysages

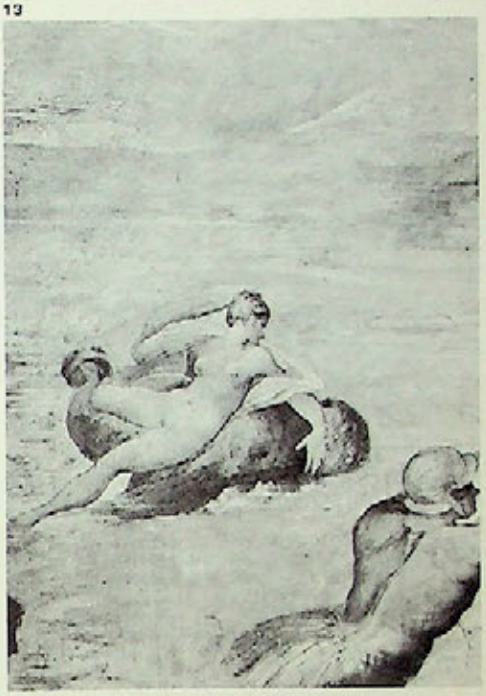
11



12



13



10. *Bertoja et Mirola:* Frise de la chasse. *Détail. Parme, Palais Borri.*

11. Le Couronnement de la Vierge. *Dessin. Galerie Nationale. Parme.*

12. La Danse. *Détail. Salle de l'*Aetas Felicior *au Palazzo del Giardino, à Parme.*

13. Nymphe navigant sur un monstre marin. *Salle de l'*Aetas Felicior *au Palazzo del Giardino.*

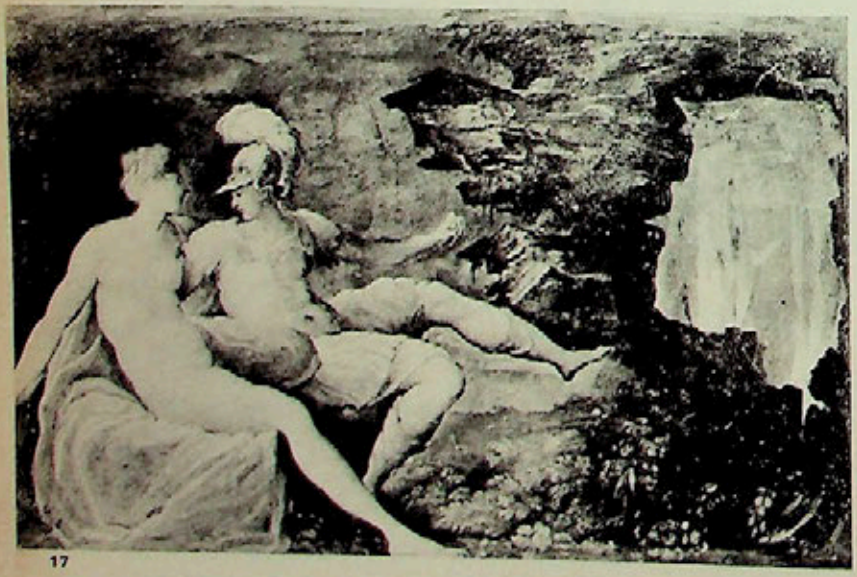
14. Vénus avec l'Amour et un satyre. *Partie centrale de la voûte de la salle de l'*Aetas Felicior *au Palazzo del Giardino.*

14

15

16

17



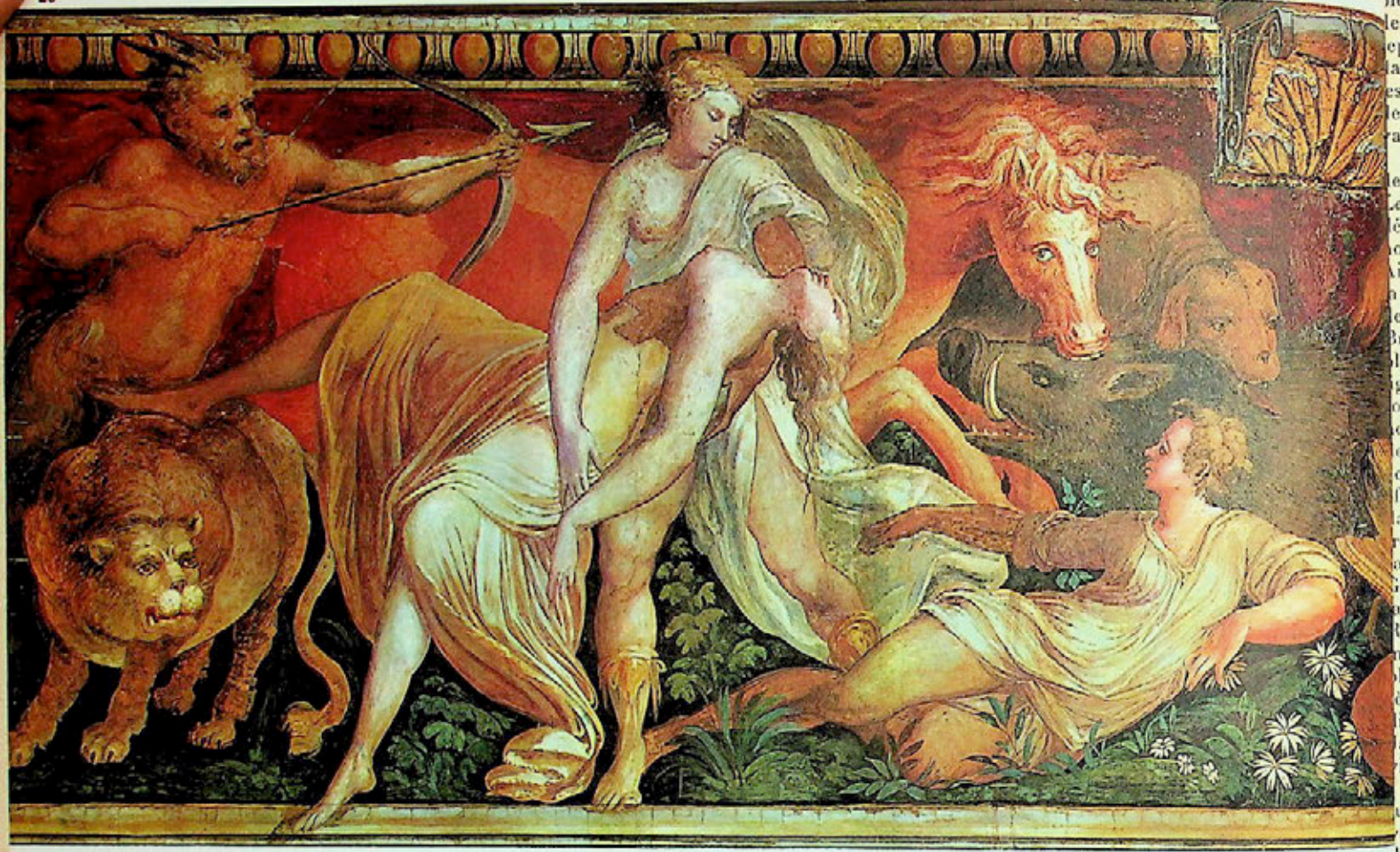
18

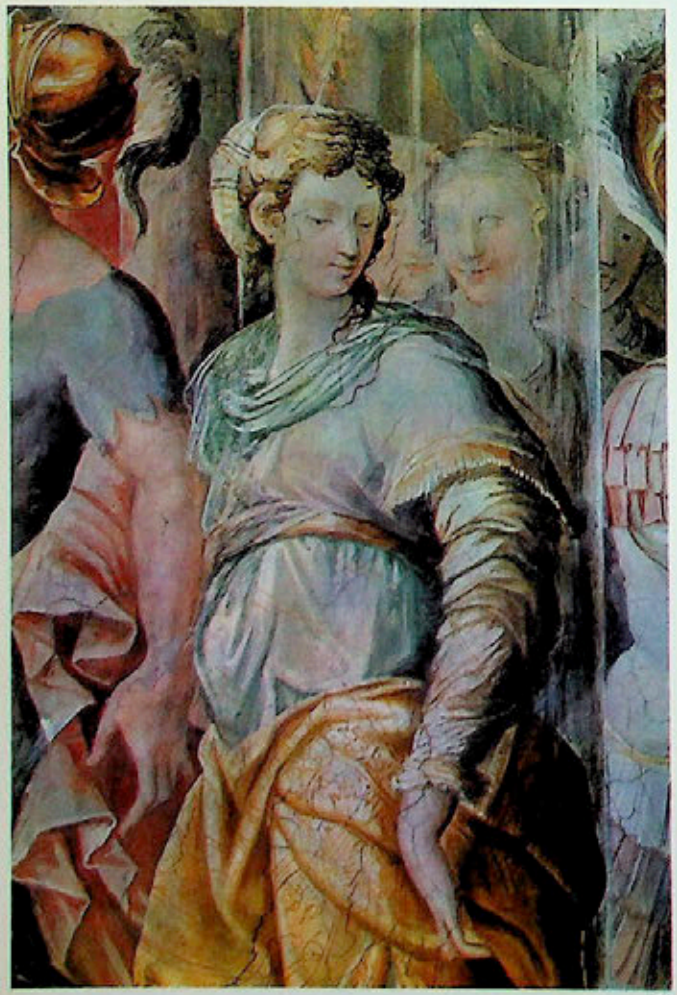
15-16. *Paroi de* la Danse ou *du* Baiser. *Salle de* l'Aetas Felicior *au Palazzo del Giardino. A l'extrême-gauche : détail de la même fresque.*

17. Vénus et Mars. *Parme, Galerie Nationale.*

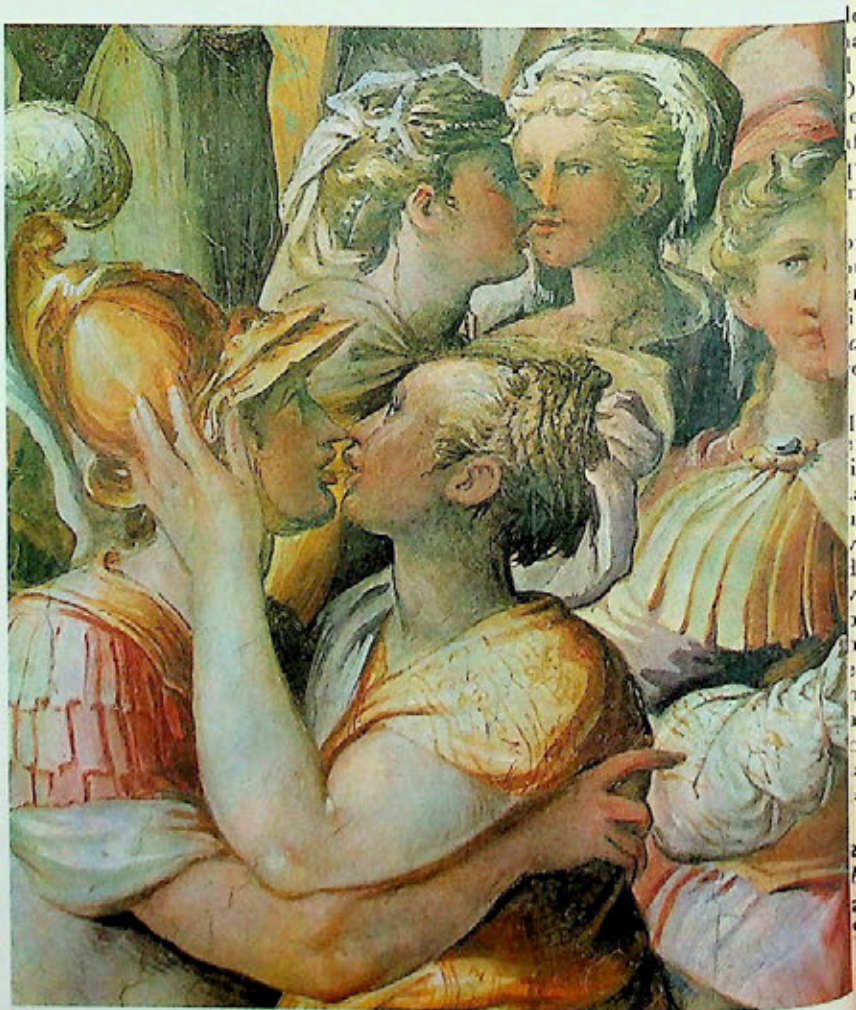
18. Paysage et ruines. *Salle des Songes au Palais Farnese de Caprarola.*

19. *Mirola et Bertoja :* Orlando Rossi attaque Azzo Visconti et met le siège devant Borgo San Donnino. *Fastes de la Famille Rossi, au Castello de San Secondo.*





21



22

bleutés de caractère flamand (fig. 5), légèreté de la couleur, amour pour les ruines, pour les représentations d'incendies — de caractère flamand elles aussi — goût renouvelé pour les grotesques. Zanguidi est également l'auteur de quatre peintures dans les deux salles suivantes, celle des Songes et celle des Anges.

La *salle des Songes* est peut-être, avec celle de la *Pénitence*, la plus forte et la plus originale. *Le Songe de Jacob* surtout (fig. 6 et 7), qui décore la voûte et dont le fond est un vaste horizon de collines traversé par un fleuve. Ailleurs, c'est le paysage seul qui occupe toute la composition (fig. 18). Il existe pour la fresque de *Jacob*, un dessin à Naples, un autre, au British Museum, qui est une esquisse à la plume d'une très belle qualité, sur laquelle figure, à gauche, une autre étude pour un tondo de la même salle (le prophète Elie nourri par un ange). L'attribution habituelle de ce décor à Giovanni De Vecchi n'est plus acceptable aujourd'hui. Le graphisme en effet est typiquement celui de Bertoja, tant dans les dessins préparatoires que dans les fresques, dont le style est bien celui des salles précédentes. D'autre part, le style de Giovanni De Vecchi tel qu'il apparaît dans la *salle des Anges*, — où il poursuivit avec Rafaellino da Reggio l'œuvre du Bertoja interrompue par sa mort, — se rapproche plutôt du Greco et du romanisme de caractère michelangelesque d'Antoni Blocklandt, disciple de Frans Floris, tandis qu'avec Jacopo Zanguidi, le souvenir de Parme reste vivace.

Au reste, l'activité du Bertoja à Caprarola fut quelque peu intermittente, comme le prouvent les documents d'archives. Car le peintre devait en même temps reprendre la décoration de l'église du *Gonfalone* à Rome, que le Cardinal l'avait contraint d'abandonner, et surtout il revenait souvent à Parme, réclamé par Ottavio, et attiré dans sa ville natale, non seulement pour des raisons matérielles et affectives, mais encore parce que là plus que nulle part ailleurs, il pouvait être lui-même.

A Parme, au *Palazzo del Giardino*, après ses premières peintures dans la *salle d'Orphée*, où il travaille sous la direction de Mirola, mais en affirmant déjà sa personnalité, il atteint finalement, dans la *salle du Baiser* ou de l'*Aetas Felicior*, la place prépondérante qui lui revient de droit.

Les rôles sont désormais inversés: Mirola, qui mourra d'ailleurs peu de temps plus tard, en 1570, n'a plus dans cette salle, qu'une part limitée à quelques scènes, à quelques figures, tandis que le Bertoja peint avec une fougue une verve, une vitalité qui représentent le véritable diapason de son art. L'inscription de la voûte, « trahetas (trahit) sua quemque voluptas » (chacun est attiré par son propre plaisir) est développée et illustrée de mille manières sur toutes les parois: la « voluptas » est évoquée sous chacun de ses aspects: la natation, la navigation sur mer ou dans les airs, sur des monstres pacifiques, l'équitation, mais surtout la danse et l'amour célébrés à la voûte et dans la grande scène continue sur la paroi du baiser (fig. 12 à 16, 21 et 22). Baisers tendres ou distraits d'hommes et de femmes ou de femmes entre elles au premier plan ou au-delà des colonnes translucides, danses, farandoles, chœur autour d'une partition, tenue par un enfant, petit concert de chant ou d'instruments à vent et à cordes... Les différents groupes trouvent une correspondance logique et très originale dans le cadre: un atrium profond à gauche, un vaste paysage à l'arrière-plan, une fantastique basilique des Mille et une Nuits aux colonnes de cristal transparentes à droite (fig. 15 et 16).

C'est là une des créations les plus neuves du Maniérisme tardif, où, selon la théorie de Vasari, « la construction logique » de l'espace, est conçue comme « instrument d'illusion naturaliste ».

Et c'est là sans doute que le Bertoja, libre des contraintes d'ordre moral ou religieux qui lui imposait le Cardinal, libre aussi de tout assujetissement envers le Mirola, affirme pour la première fois sa personnalité profondément marquée par l'art de ses compatriotes les plus fantasques, Niccolo dell'Abbate, le Primatice, partis pour la France où ils avaient fait connaître justement cette liberté d'expression et de style qui lui était chère. Nombre de dessins pour les compositions de l'*Aetas Felicior* montrent l'importance de l'intervention de Bertoja dans ce décor où la part de Mirola est minime, le guerrier et la nymphe enlacés par exemple, tandis que le Bertoja est l'auteur des monstres marins et célestes qui nagent et volent, montés par des jeunes filles aux corps flexibles et sinueux (fig. 13).

Les cinq fresques conservées aujourd'hui à la Galerie de Parme, *Vénus de dos*, *Vénus et Mars* (fig. 14), *Amour et Psyché*, *Le Jugement de Pâris*, *L'Enlèvement d'Hélène*, qui viennent du Palais du *Giardino*, appartiennent certainement au décor d'une autre salle, détruite sans doute par la pruderie des Bourbons qui, dans les deux premières pièces, s'étaient contentés de faire badigeonner les peintures. Ici encore, l'attribution, du reste traditionnelle, à Zanguidi est confirmée par de beaux dessins, des études de nu pour Vénus et pour d'autres scènes classiques qui devaient orner toute la salle.

Cependant le jeune peintre, comme s'il avait pressenti sa mort, accumule dans ce bref laps de temps les commandes et les travaux dont il confie en partie l'exécution au vieux Mirola, jusqu'en 1570, et à d'autres peintres sans doute. Les plus intéressantes sont les trois salles du Palais Borri, appartenant autrefois à la famille Da Siena dont les armes apparaissent en plusieurs endroits, et celles des « fastes » du Palais des Rossi à San Secondo, réplique des fastes des Farnese des palais de Rome et de Caprarola.

Des trois salles du Palais Borri, la plus grande et la plus importante est celle dont les parois sont décorées de scènes de chasse. La frise, avec ce courant ininterrompu d'hommes et de bêtes en un grouillement inextricable, veut évoquer sans doute au-delà de simples représentations belliqueuses et sanglantes, le besoin anxieux de se poursuivre, de se déchirer, de se désirer des êtres les plus hétérogènes et les plus fantastiques dans leurs formes, leurs couleurs, leurs étranges accouplements. Quoi qu'il en soit, le graphisme caractéristique de Mirola reparaît dans certaines parties de cet ensemble, où domine pourtant la grâce raffinée de Bertoja. Le British Museum, Oxford et Windsor conservent de lui quelques études pour les chevaux. Elles montrent que le peintre a su utiliser l'abondant répertoire des estampes et des dessins flamands largement diffusés en Emilie même (notamment un recueil de Giovanni Stradano publié avant 1556); mais elles révèlent surtout, par l'amour de l'horrible qu'elles manifestent, l'influence de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel l'Ancien.

Les fastes de la famille Rossi, qui décorent le grand salon d'honneur du Castello di San Secondo, près de Parme, témoignent d'une docilité beaucoup plus grande à la leçon romaine de Salviati et de Taddeo Zuccari. Il est certain que le Bertoja, occupé alors à Caprarola, fournit à Mirola des projets et des croquis tirés des décors qu'il avait peints lui-même dans les appartements d'hiver du Cardinal. Ce sont des paysages, des ruines, des batailles, des campements, des sièges de villes (fig. 19), de longs cortèges tortueux. Plusieurs de ces compositions reflètent directement l'art de Bertoja (il y a d'ailleurs à Windsor un dessin de lui pour la scène représentant Ugolino Rossi, podestat de Florence, revenant vainqueur vêtu d'un manteau d'or), mais avec un goût de l'hyperbole, une exagération, une naïveté parfois, qui sont l'interprétation de Mirola. Celui-ci réalisa sans doute ici sa dernière œuvre, désormais complètement assujettie à la « bella maniera » de Zanguidi. Lui, au contraire, garde jusqu'à la fin la même vitalité, la même verve spontanée, dans ses fresques et dans ses dessins: les études pour les peintures d'une part, où il utilise, comme pour ses fresques, la technique « tachiste » et le groupement animé de figures nombreuses, — par exemple dans le *Couronnement* de la Galerie de Parme (fig. 11), — les dessins préparatoires pour les gravures d'autre part, dont *Le Baptême du Christ* au British Museum est un bel exemple, très proche par son style de l'unique estampe signée de Zanguidi, *Le Martyre de saint Nazare et de saint Celse*. On retrouve sur cette planche la composition en cercle, par groupes homogènes, le rendu « pictural » lumineux de ses plus beaux dessins, et cet équilibre plein de mouvement, cette profonde perspective scénographique que le Bertoja aime à placer à l'arrière-plan de ses peintures, où la figure humaine n'est plus le seul protagoniste. Dans un langage qui est pourtant encore pleinement celui du XVI^e^ siècle, se fait jour déjà, par la prédominance du paysage et par l'amour des ruines, l'inspiration romantique qui, à travers le XVII^e^ siècle, rejoindra le XVIII^e^ et Piranesi.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez l'ouvrage que l'auteur de cet article a consacré à Bertoja, qui vient de paraître aux Editions Silvana (Milan).

20. *Bertoja et Mirola: Frise de* La chasse. *Détail. Parme, Palais Borri.*

21-22. *Paroi de* La danse *ou du* Baiser. *Détail. Salle de l'*Aetas Felicior. *Parme, Palazzo del Giardino.*

L'Invention de la Caricature

par Jean-François Revel

2

1

Apparue en Italie vers la fin du seizième siècle, la caricature, qui devait être plus tard une des armes principales de la presse, fut tout d'abord un divertissement confidentiel

Presque toutes les études consacrées à la caricature, à commencer par les articles de Baudelaire et les ouvrages de Champfleury, mêlent sous cette dénomination plusieurs expressions graphiques qui ont parfois un ou deux aspects en commun avec la caricature, mais ne devraient pas être confondues avec elle. Ainsi, l'on appelle caricature, aussi bien la déformation sans intention comique que le dessin comique sans déformation. Dans la première catégorie se placent toutes les études de la monstruosité et de la laideur, de l'infirmité et de la déchéance, mais dénuées de toute volonté de divertir ou de tourner en dérision: tels sont certains dessins de Léonard, invariablement et à tort étiquetés comme caricatures (fig. 1). A la seconde catégorie, appartiennent un Hogarth, un Domenico Tiepolo ou un Gavarni, qui se moquent et censurent dans le sujet, la situation, la légende, mais sans déformer. Hogarth s'est précisément efforcé de distinguer le dessin expressif de la caricature dans *Characters and Caricaturas* (1743) et Gavarni, comme nous le rapportent les Goncourt dans le livre qu'ils ont écrit sur lui (1873), n'estimait pas être un caricaturiste, trouvait « assez plaisant » qu'on lui donnât ce titre. « La caricature, que je ne méprise pas du tout, disait-il, est pour moi le dessin naïf approchant le dessin de l'enfant ». Nous verrons ce qu'il y a de juste et de faux dans cette appréciation.

Un seul ingrédient apparente les dessins de Léonard à la caricature, c'est la déformation; un seul, ceux de Hogarth, c'est la satire. Mais on trouve aussi du comique de déformation sans satire: ce sont tous les faunes, gnômes, nains, bouffons, monstres de gargouilles, dont nous parle Champfleury dans son *Histoire de la caricature antique* (1865) et son *Histoire de la caricature au Moyen-Age* (1870); ce sont aussi les infirmes de Brueghel ou les culs-de-jatte de Siné. Ici le comique est fait d'exubérance et de cruauté. Il est fait, au contraire, d'exubérance et de fantaisie dans les dessins de grotesqu[es] les comédiens italiens et les bouffons plaisa[nts] de Callot, les assemblages cocasses d'Arci[m]boldo. Mais il manque à ces dernières œuvr[es] pour être des caricatures, l'agressivité, [ou] moins l'agressivité circonstanciée, préci[sément] orientée, l'attaque contre une catégorie soci[ale] ou contre un individu. L'agressivité, en eff[et] est bien présente chez Goya, par exempl[e] mais à ce point élargie, sublimée par l'imp[ré]gination, par l'humour noir et par l'horreu[r] qu'elle transcende de beaucoup les moin[dres] crasseux et les maquerelles édentées q[ui] en sont les cibles visibles. Là nous décelo[ns] une nouvelle erreur: l'assimilation de la car[i]cature au fantastique, qui induit Baudelaire à classer Grandville parmi les caricaturistes.

Or, bien sûr, Bosch (qui, lui aussi, est so[u]vent rattaché à la caricature) ou Goya visent, par des méthodes différentes, à provoquer à la fois le rire et la répulsion. Mais leurs victimes sont en définitive tous les humains en tant que tels, et ils sont assignés ave[c]

3

4

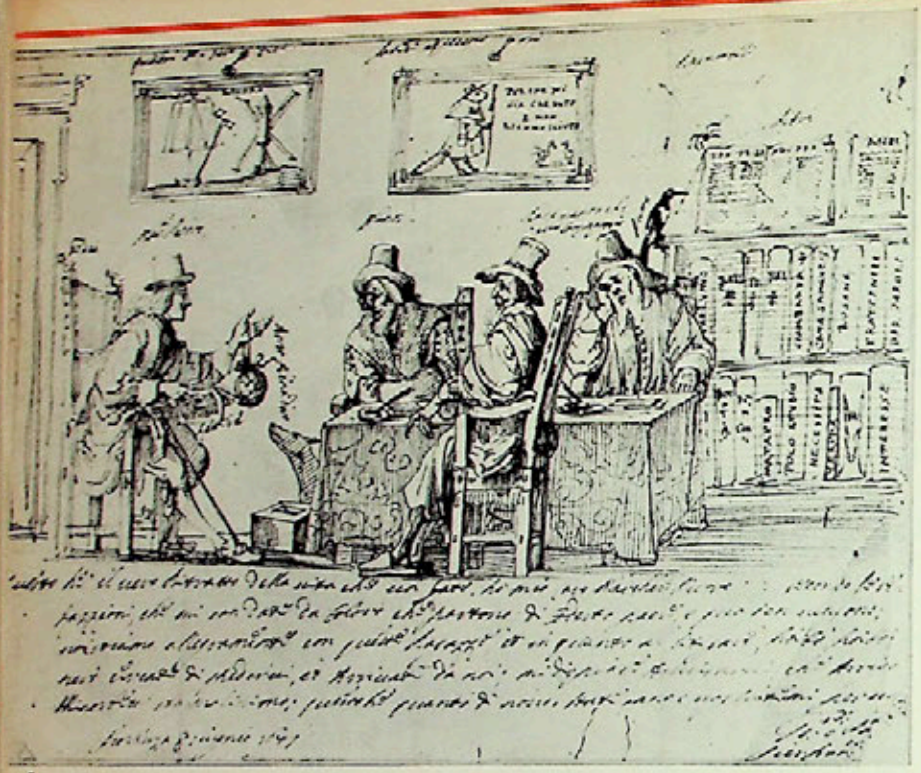
1. Léonard de Vinci: Cinq têtes grotesques. Windsor Castle. Royal Library.
2. Ch. Le Brun: Tête d'expression. Paris, Musée du Louvre.
3. Le Guerchin: Caricature. Paris, Musée du Louvre.
4. Le Guerchin: Caricature. Paris, Musée du Louvre.

trop peu de particularité pour que l'on puisse parler de caricature. Ce qui induit à commettre néanmoins cette erreur, en l'occurrence, avec le fantastique, est la présence conjuguée de deux moyens effectivement propres à la caricature, mais utilisés ici hors du terrain qui est le sien: l'exagération et la dérision.

Une autre ligne de recherche côtoie et parfois croise la caricature sans toutefois se confondre avec elle: la physiognomonie. Peintres et philosophes ou psychologues tentent périodiquement de réduire les physionomies humaines à un certain nombre de types fondamentaux, correspondant eux-mêmes à un certain nombre de types de caractères ou de passions dominantes. Le travail le plus connu sur ce sujet est celui de Le Brun, dont la conférence sur la physiognomonie, donnée en 1668 à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, devait piquer la curiosité de générations d'artistes, surtout par les analogies qu'il y établit entre certaines physionomies et certains animaux (fig. 2). Analogies arbitraires et forcées, car, comme on l'a remarqué, Le Brun a « pour accentuer ses ressemblances, frisé les moustaches ou peigné les sourcils de ses animaux, tandis qu'il ondulait les crinières sur les crânes des humains, aidant ainsi la bête et l'homme à se rencontrer ». (L. Métivet, *La Physionomie humaine comparée à la Physionomie des animaux.*) En fait, le bestiaire humanoïde de Le Brun ne nous intéresse ici que dans la mesure où il se rattache à son étude générale de l'expression des passions, inspirée par les *Passions de l'Ame* de Descartes.

C'est Töpffer qui, dans son étude sur la physionomie, en 1845, énoncera le plus clairement un axiome fondamental de l'art de la caricature: n'importe quel trait, si sommaire soit-il, s'il participe à un dessin approchant d'une figure humaine, possède un potentiel expressif. Ou, inversement, il y a impossibilité de dessiner une figure humaine ou d'en donner un équivalent graphique qui soit neutre, d'y intégrer une seule ligne qui soit dépourvue d'expression et ne modifie pas l'expression de l'ensemble. Dessinant un ovale avec un vague nez et un gros œil, Töpffer commente: « Voici bien, on ne peut le nier, la tête humaine aussi élémentaire que possible, aussi puérilement fruste qu'on peut le désirer. Eh bien, qu'est-ce qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas ne pas avoir une expression, elle en a une en effet, c'est celle d'un particulier stupide, balbutiant, et d'ailleurs pas trop mécontent de son sort. »

On notera le « puérilement » qui recoupe le « dessin naïf approchant le dessin de l'enfant » donné par Gavarni comme le propre du dessin caricatural. Cette simplification, ou mieux, cette abréviation, est ce qui frappa également Hogarth lorsqu'il vit une des premières caricatures italiennes parvenues en Angleterre. « Je me rappelle, écrit-il en 1758, une caricature célèbre d'un certain chanteur italien, qui consistait seulement



5

6

7

5. Pier-Francesco Mola: Conférence de savants. Harlem, Teylers Museum.
6. Pier-Francesco Mola: Les connaisseurs. New York, collection J. Scholz.
7. Le Bernin: Caricature de Richelieu (?). New York, Metropolitan Museum.

en un trait vertical d'une seule venue *(straight perpendicular stroke)* avec un point par dessus. »

Dès lors, nous pouvons risquer une définition: la caricature est une sténographie. Elle est une *sténographie expressive*, et d'autant plus expressive qu'elle est plus sténographique. Ou encore elle est une exagération au moyen de l'abréviation.

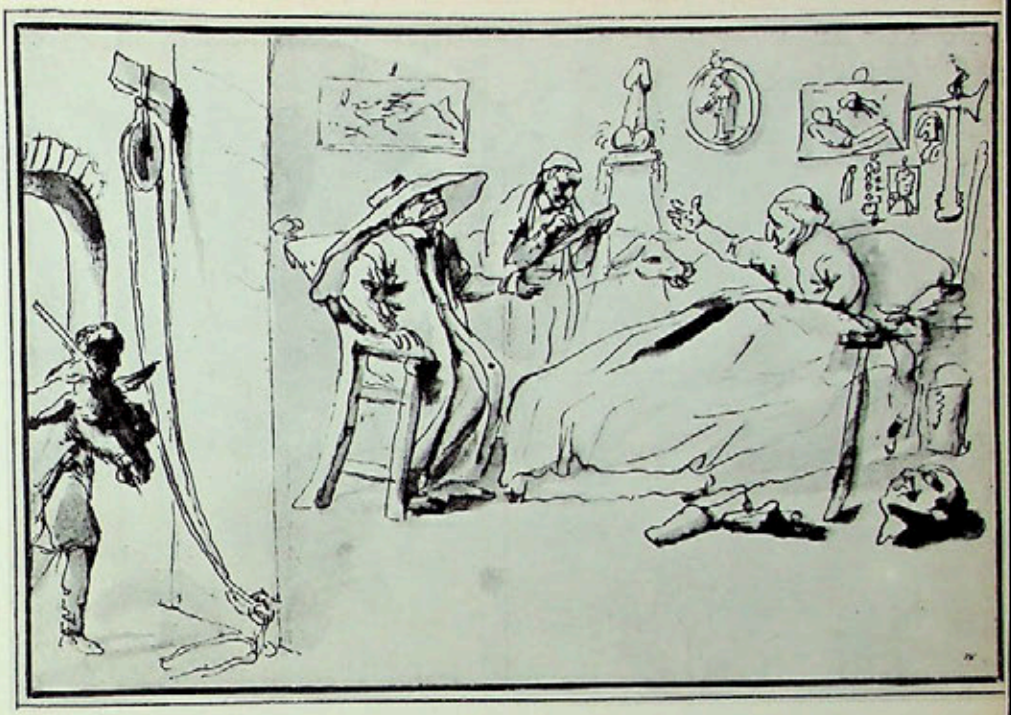
Mais abréviation, sténographie de quoi? Car si ces mots nous donnent le style et la technique, ils ne nous donnent pas le sujet. Quelle est, quant au sujet, l'essence de la caricature?

L'histoire, ici, nous renseigne sur l'origine à la fois de la chose et du mot, avec une précision qui nous invite à simplement la suivre et à la raconter. Elle nous renseigne en même temps sur ce qu'ont voulu exactement faire les créateurs de la caricature, sur ce qu'elle était pour eux et qu'elle n'était pas.

En 1646 paraît un recueil de gravures d'après des dessins d'Annibal Carrache, exécutés, lit-on dans le titre, « pendant les heures de récréation ». Le préfacier de ce recueil, un certain Mosini — pseudonyme d'un prince de l'Eglise, Monsignor Giovanni Antonio Mussani — écrit: « Annibal, au milieu de travaux plus relevés et qui exigeaient beaucoup de réflexion et d'effort, tirait son repos et sa récréation de la pratique même de sa profession, dessinant ou peignant quelque chose comme par manière de plaisanterie: parmi les nombreuses choses qu'il exécuta ainsi, il se prit à dessiner à la plume la tournure du visage et de toute la personne des artisans qui, par la ville de Bologne, sa patrie, vont et viennent, regardant, ou faisant diverses choses. » Ce sont quelques rescapés de ces dessins de coin-de-nappe que, tant d'années après la mort d'Annibal, on grave et que présente « Mosini ». Ce ne sont pas encore des caricatures, mais presque, ce qui amène Mosini, savant esthéticien, — dont la préface constitue un des manifestes théoriques de l'époque, — à traiter, pour la première fois, du principe de la caricature et à en attribuer, sans même hésiter, l'invention à Annibal Carrache lui-même: « A propos de l'imitation des objets qui, au contraire, sont pires ou plus laids ou plus défectueux que le vrai, ...Annibal avait coutume de dire, en traitant de cette sorte d'imitation, que nous voyons la Nature, lorsqu'elle altère les objets, faisant un gros nez, une grande bouche, ... nous indiquer une façon qu'elle a de se donner du plaisir et de plaisanter aux dépens de cet objet. Annibal ajoutait

8. Pier-Francesco Mola: Musiciens. New York, collection J. Scholz.

9



plaisamment que quand l'homme de l'art imite ces objets, il ne peut s'empêcher d'y prendre plaisir à son tour et d'en donner aux autres...

Les choses ainsi produites par la nature, possédant par elles-mêmes du ridicule, deviennent, lorsqu'elles sont bien imitées, doublement agréables: parce qu'en les regardant on tire grand plaisir de leur réalité même, qui provoque le rire; et qu'on jouit de l'imitation, qui est en elle-même une chose agréable. Mais quand l'artiste imite cette sorte d'objets, non seulement comme ils sont, mais, sans rien ôter à leur ressemblance, les représente encore plus altérés et pleins de défauts, — et, dans l'école des Carrache, ils reçurent le nom de petits portraits chargés, — s'ajoutait alors (disait Annibal) la troisième cause du plaisir, c'est-à-dire la caricature. » *(Ma quando l'artefice imita questa sorte d'oggetti, non solo come sono, ma senza levare alla similitudine, li rappresenta maggiormente alterati e difettosi: e nella scuola de Carracci hebber nome di Rittratini carichi; s'aggiungeva (diceva Annibale) la terza cagione del diletto, cioè la caricatura.)*

Dans ses *Studies in Seicento art and theory*, M. Mahon estime qu'Annibal Carrache est l'inventeur du mot même *caricatura* et que le texte cité est sans doute le plus ancien où ce mot se rencontre imprimé. Il contient en même temps la définition que nous cherchions: la caricature est une « charge », *ritratto caricato*, un « portrait chargé », donc *avant tout, un portrait*. Il n'y a de caricature, au sens strict du terme, le seul sens en vue duquel ce néologisme ait été formé, que dans la représentation à la fois ressemblante et déformée d'un individu bien précis. Et cet art de pourtraire en se moquant, date de la fin du XVI^e^ siècle, alors que toutes les formes de distorsions anonymes ou de monstres imaginaires que nous avons énumérées plus haut sont de tous les temps.

10

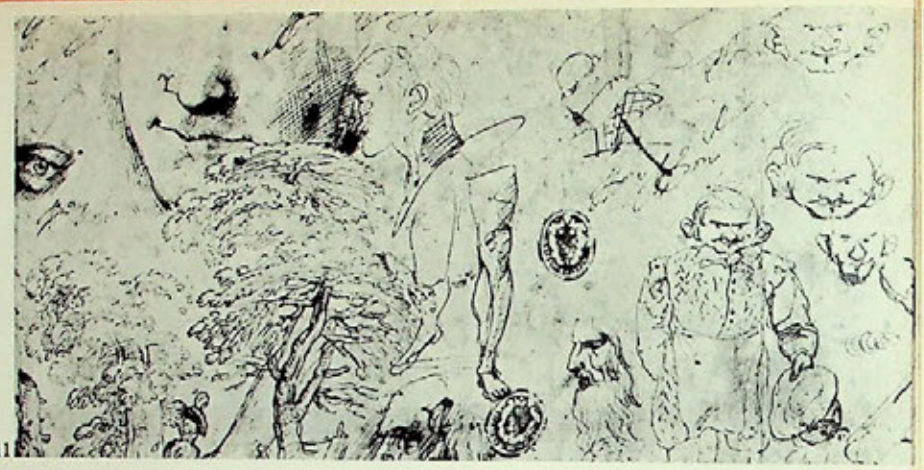
9. Pier-Francesco Mola: Ecclésiastique dictant ses dernières volontés. New York, collection J. Scholz.
10. Le Bernin: Don Virginio Orsini, prince de Viscovaro et le capitaine de la compagnie des « romaneschi saltaioli » dans la guerre d'Urbain VIII. Rome, Villa Farnesina alla Lungara.

Un autre témoignage de Mosini nous aide à imaginer les circonstances qui virent naître l'idée de la caricature dans l'esprit des trois Carrache, car Lodovico et Agostino Carrache la pratiquèrent aussi. Selon lui, la fréquentation d'un acteur célèbre de l'époque, un nommé Sivello, éblouissant imitateur, aurait contribué à inspirer aux trois frères l'invention du portrait chargé. Pour amuser ses amis, Sivello avait coutume

11. Carrache (?): Feuille d'études avec caricatures. Windsor Castle, Royal Library.

12. Carrache ou Pietro de Rossi (?): Caricatures. Paris, Ecole des Beaux-Arts.

13. Carrache (?): Groupe de Prêtres. Windsor Castle, Royal Library.



11

12

13

de se cacher derrière une tenture et là, d'imiter à lui tout seul la voix et le langage de six personnes à la fois, d'âge, de caractère et de condition variés. Au début, une conversation générale s'instaurait. Puis, trois des « personnages » proposaient une partie de cartes, pendant que les trois autres les « regardaient » jouer en commentant les coups. Le jeu se déroulait d'abord paisiblement, puis une contestation s'élevait, le ton montait les témoins intervenaient, la dispute éclatait, grondait et s'achevait en un brouhaha, où néanmoins continuaient à se distinguer les six voix caricaturées par Sivello. Outrance, effet comique et ressemblance agissaient de concert: comme dans le dessin chargé, qui est une sorte de transposition graphique de la prouesse de l'imitateur parodiste. La ressemblance est à ce point nécessaire à la caricature que, nous raconte un autre témoin contemporain, Mancini, les petits portraits chargés des Carrache pouvaient servir à reconnaître l'individu transcrit, même lorsqu'on ne l'avait jamais vu en réalité. Parfois, dit-il, Annibal, en rentrant chez lui, et ayant vu quelque part quelqu'un qui avait quelque chose à vendre de son goût, dessinait l'homme « en deux traits » et donnait le dessin à l'un de ses jeunes aides pour « qu'il allât acheter cette chose à ce portrait ». Les portraits, ajoute Mancini, « d'augmentation du défaut naturel » sont les « plaisanteries propres à cette école, et le Signor Domenico, dit le Dominiquin, y excelle ».

Il ne suffit pas d'attaquer quelqu'un personnellement pour qu'il y ait caricature; et, comme le soulignent justement E. Kris et E. Gombrich dans un article de 1938, *The principles of caricature*, les images anciennes représentant Luther sous la forme d'un loup ne sont pas des caricatures parce que ce ne sont pas des portraits chargés, elles n'ont pas de rapport avec les traits exacts du visage de Luther. Ce procédé d'attaque personnelle non caricaturale est fréquent dans les *cartoons* politiques, surtout anglais et américains, de même qu'est fréquente la satire d'un type social. Mais il y a la même différence entre le dessin humoristique en général et la caricature qu'entre une comédie

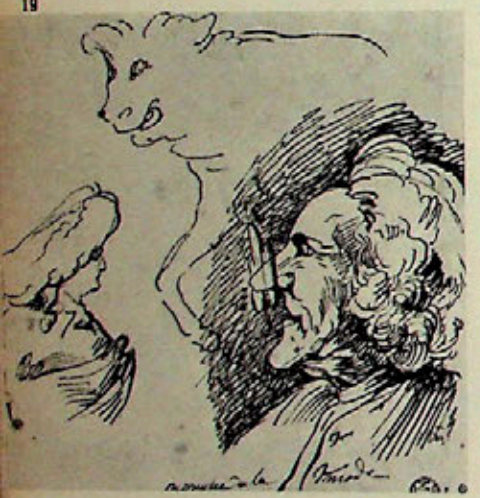
14. Marco Ricci : Valentino Urbani dans un rôle oriental. Windsor Castle, Royal Library.
15. Pier-Francesco Mola (?) : Astrologue. Worcester Art Museum.
16. J. P. Rivalz (1718-1715) : En haut, caricature de Marielle. Paris, Musée du Louvre.
17. Flaminio Torre. XVII[e] s. : « Caricature du chanoine *** et de Faustine Mainardi, quand ils abjurèrent à Florence ». Vivant-Denon, Monument des Arts du Dessin.

de mœurs, par exemple *Mr Smith goes to Washington*, de Frank Capra, satire de certaines mœurs politiques américaines prises en général, et le *Dictateur* de Chaplin, film dans lequel figurent des personnages historiques vivants, physiquement ressemblants et ridiculisés. Dans aucun texte du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle on ne trouve la confusion que devaient faire plus tard Baudelaire et Champfleury. En 1681, Baldinucci fait figurer *caricatura* dans son dictionnaire, le *Vocabolario Toscano dell'Arte del disegno*. Ce sont, dit-il, « des portraits aussi ressemblants que possible à l'aspect général de la personne représentée *(al tutto della persona)* mais qui, par jeu et parfois par dérision, aggravent ou accroissent les défauts des parties imitées de façon disproportionnée ». Baldinucci donne une étymologie latine, *onerare* (pour l'italien *caricare*, charger), *oneratus* pour *caricato*, étymologie forgée mais dont l'intérêt est de montrer que, pour Baldinucci et ses contemporains, l'idée première de la caricature est bien celle d'appuyer, et non point de rendre le « caractère » comme on l'a soutenu parfois en vertu d'un rapprochement purement phonétique, — encore qu'une bonne caricature soit à la fois une charge et une étude de caractère. Dans la caricature réussie, la ressemblance est donc la condition indispensable de la charge qui s'y superpose, ou plutôt qui l'approfondit, qui dégage une vérité inapparente du visage ou de la contenance. Nous connaissons tous ces caricatures médiocres, « croquis d'audience » ou « silhouettes familières du pesage », qui manquent leur effet parce que leurs auteurs se sont contentés d'allonger les nez, d'écarter les lèvres, d'élargir les oreilles, sans mettre ces déformations au service d'une vérité dominante et inhérente.

Aussi bien, attraper le caractère en chargeant le portrait n'est pas nécessairement malveillant. Nous avons évoqué des dessins satiriques non-caricaturaux qui sont de violentes attaques, comme certains Daumier, certains Forain, certains dessins de l'*Assiette au Beurre* ou du *Punch*. Inversement, l'on trouve des caricatures non polémiques, voire affectueuses, à commencer par la caricature de soi-même. Passeri, dans ses *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, nous raconte que le Dominiquin, après avoir, en 1634, fui Naples et les conspirations de ses confrères napolitains, se réfugie, très abattu,

18

19

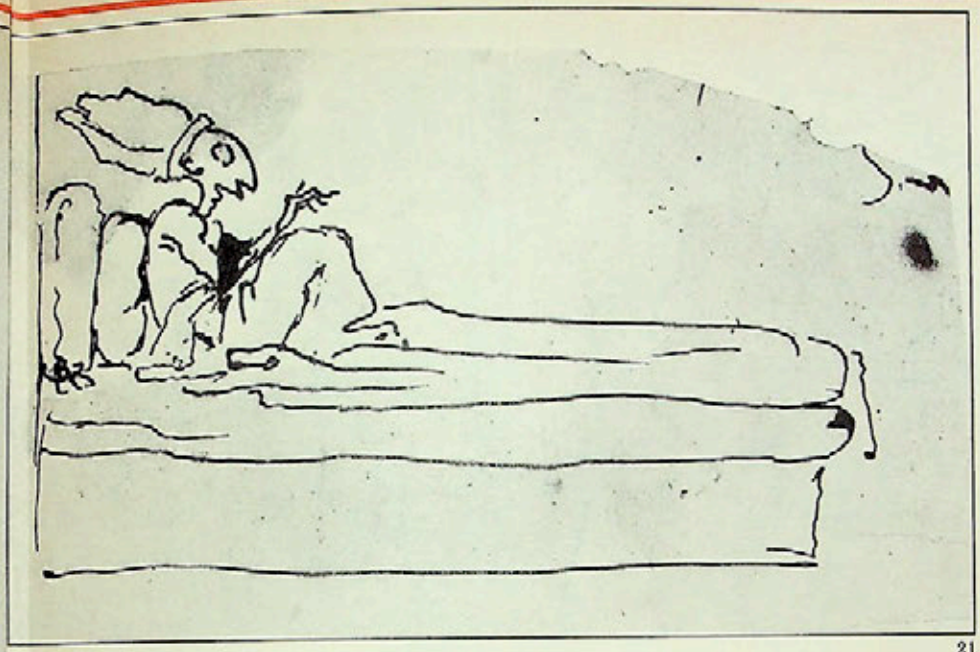


à la villa Aldobrandini à Frascati. « La nuit, écrit Passeri, nous nous retirions dans nos chambres, et lui veillait, tout seul, à dessiner. Il ne voulait pas être vu. Parfois, pour passer le temps, il faisait diverses caricatures de nous tous, de tous ceux qui se trouvaient alors à la villa. Et quand elles venaient assez bien pour lui plaire, il explosait en immenses éclats de rire. Nous, qui étions à côté dans notre chambre à coucher, nous accourions pour savoir la cause de cette gaîté, et il nous montrait ces spirituelles galanteries. Il fit mon portrait altéré, avec une guitare à la main; celui de Canini; celui de l'intendant, infirme podagre, et du sous-intendant, personnage ridicule. Mais, pour que nous ne nous formalisions pas de ces caricatures, il se caricatura également lui-même. »

Si la caricature est donc une création bolonaise, puis cultivée particulièrement par la colonie bolonaise de Rome, il est naturel que ce soit à Rome qu'elle ait

20

connu ses premiers développements. Après les Carrache, le Guerchin (fig. 3 et 4) et Pier-Francesco Mola (fig. 5, 6, 8, 9) — ce sont des Romains qui reprirent et répandirent le genre: le Bernin (fig. 7, 10, 21, 27, 29), — le plus brillant avec Mola de tous les caricaturistes anciens, — et plus tard Pier-Leone Ghezzi, le premier en date des caricaturistes professionnels. Mais si les textes nous renseignent suffisamment, il nous reste, Ghezzi mis à part, peu de dessins des premiers caricaturistes, précisément parce que ces dessins étaient à leurs yeux des divertissements intimes, des agréments d'atelier ou de table, dont ils se souciaient peu d'assurer la conservation ou de revendiquer la paternité. Il ne nous



21

22

18. P. L. Ghezzi: Maître de chapelle. Londres, British Museum.
19. L. C. Vassé (1716-1772): Marietta. Paris, Musée du Louvre.
20. G. B. Tiepolo: Caricature. Collection particulière.
21. Le Bernin: Caricature du pape Innocent XI. Bibliothèque de Leipzig.
22. P. L. Ghezzi: Le castrat Farinelli en femme. 1724. New York, collection J. Scholz.

reste aucune caricature certaine des Carrache (fig. 11, 12, 13), quand nous savons qu'ils en firent des quantités. Chez tous, même quand nous savons le dessin authentique, il nous est très exceptionnellement possible d'identifier la personne portraiturée.

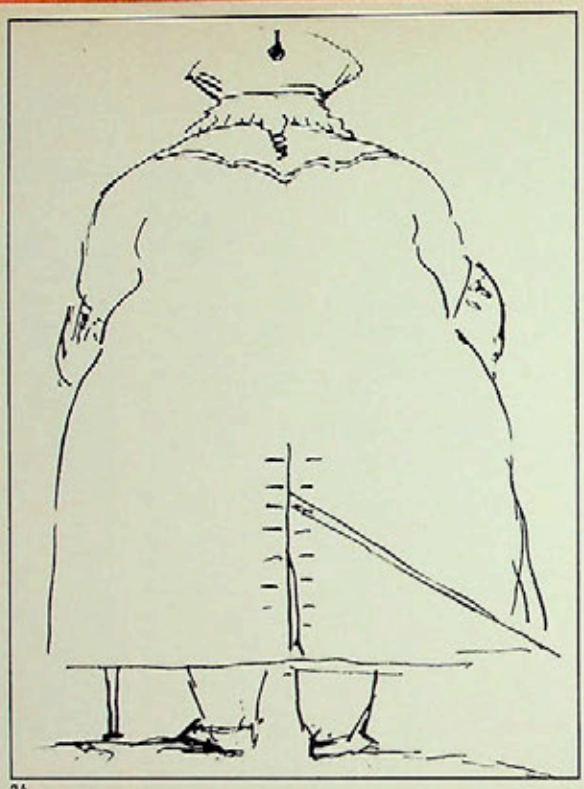
Que la caricature ait été tout d'abord un amusement pour initiés, un exercice radicalement nouveau et surprenant, c'est ce que prouve une anecdote racontée par Chantelou dans son *Journal du Voyage du Cavalier Bernin en France*, anecdote qui nous permet en même temps de saisir sur le vif l'exportation de l'idée de la caricature en France. La scène se passe à Versailles en 1665, le Bernin est en train de travailler au buste du Roi qui pose devant lui. « M. de Créqui, écrit Chantelou, s'était avancé pour parler au Roi à l'oreille, le cavalier a dit en riant: « Ces messieurs-ci ont le Roi à leur gré toute la journée et ne veulent pas me le laisser seulement une demi-heure; je suis tenté d'en faire de quelqu'un le portrait chargé ». Personne n'entendait cela; j'ai dit au Roi que c'étaient des portraits qu'on faisait ressembler dans le laid et dans le ridicule. L'abbé Butti a pris la parole et a dit que le Cavalier était admirable dans ces sortes de portraits, qu'il faudrait en faire voir quelqu'un à Sa Majesté, et comme l'on a parlé de quelqu'un de femme, le Cavalier a dit que *Non bisognava caricar le donne che da notte* (c'est-à-dire: « il ne faut charger les dames que la nuit. ») ».

Onze ans après le passage du Cavalier en France, Félibien évoque l'art des caricatures comme un genre reconnu, notant qu'elles sont faites « avec trois ou quatre coups de crayon ».

Ainsi, nombre de commentateurs tiennent cette rapidité du coup d'œil et du coup de crayon pour l'une des caractéristiques essentielles de la caricature. Pourtant, le premier dessinateur qui fit de la caricature son métier principal, le Romain Pier-Leone Ghezzi (1674-1755) se signale au contraire par un dessin très fait, fouillé, minutieux (fig. 18, 22, 28). Groupant ses portraits chargés en deux recueils, *Il Mondo vecchio* et *Il Mondo novo*, Ghezzi passe en revue le tout Rome: l'aristocratie, les gens d'Eglise, les artistes étrangers, les amateurs et les touristes. Sa gazette graphique lui valut la faveur du Pape Benoît XIV (le spirituel et débonnaire Lambertini) qui s'amusait à mettre sous le nez de ses cardinaux leur portrait chargé par Ghezzi, quitte ensuite, pour calmer leur vanité irritée, à leur exhiber le sien propre. La manière de Ghezzi influença toute l'Europe de son vivant même. Répandu par la gravure, on retrouve son style patient et méticuleux en France (fig. 16 et 19) comme en Angleterre (fig. 26). Cependant Ghezzi est sans conteste moins génial que les caricaturistes elliptiques de la génération précédente, surtout le Bernin dont le brio dans l'ellipse perpétue la vivacité « récréative » des Bolonais. C'est à Venise que cette caricature moins lourde, plus juste aussi, s'épanouit au XVIII^e^, selon l'esprit de primesaut antérieur à Ghezzi. Nous avons reproduit deux de ces caricatures vénitiennes dans le numéro 107 de *L'Œil*, à propos du Consul Smith, qui en fut le premier grand collectionneur.

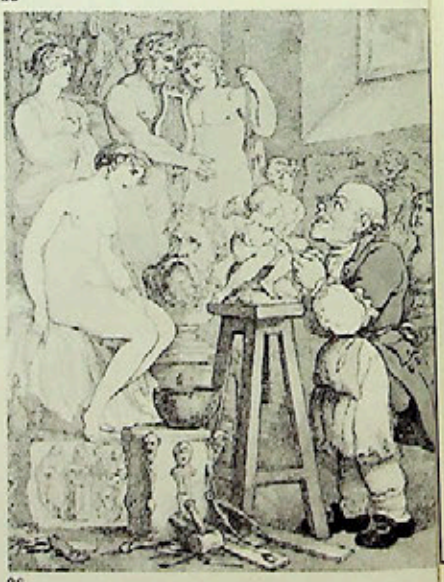
Marco Ricci ou Antonio Maria Zanetti (fig. 14, 23, 24, 25) sans parler de G. B. Tiepolo (fig. 20) ont exécuté quelques-unes des meilleures caricatures qui aient jamais été faites,

23



24

25



26

23. Marco Ricci: Farinelli dans un rôle oriental. Windsor Castle, Royal Library.
24. Marco Ricci: Sebastiano Ricci vu de dos. Windsor Castle, Royal Library.
25. A. M. Zanetti: La chanteuse Anna d'Ambreville-Peroni. Windsor Castle, Royal Library.
26. Th. Rowlandson: Le sculpteur et sa Vénus. (caricature de Wellekens). Gravure. New York, Metropolitan Museum.
27. Le Bernin: Le cardinal Scipion Borghese (?). Rome, Bibliothèque du Vatican.
28. P. L. Ghezzi: Clérisseau, pendant son séjour à l'Académie de France à Rome. Londres, British Museum.
29. Le Bernin: Deux prêtres portant des lunettes. Rome, Bibliothèque du Vatican.

avec une maîtrise du sténogramme expressif que seuls devaient retrouver et cultiver certains grands dessinateurs satiriques du XX^e siècle, un Thurber ou un Steinberg. Le comte Zanetti (1680-1767), grand voyageur qui fréquenta les amateurs de Paris et de Londres, fit sûrement circuler parmi eux de ces dessins vénitiens. Dès lors, l'histoire de la caricature cesse d'être italienne.

Mais pourquoi le portrait chargé est-il apparu si tard dans l'histoire connue des arts graphiques? Dans l'article fondamental mentionné plus haut, Kris et Gombrich proposent une explication d'ordre psychologique. Selon eux, « la caricature ne pouvait pas devenir un art tant que la croyance dans le pouvoir magique de l'image gardait toute sa force et que déformer le visage d'un être humain n'était pas pris comme une plaisanterie mais comme une manière possible de lui nuire. Jouer avec ces images suppose un degré de liberté mentale qui ne fut atteint que très tard ». On l'a vu, cette distorsion ne fut pendant longtemps tolérée que comme une *ricreazione*. D'où la semi-clandestinité des premières caricatures. Le Brun, dit-on, se serait abstenu de publier sa conférence sur la physiognomonie de peur des représailles des puissants; il craignait que certains ne se formalisassent « sur le chapitre des nez ». En 1751 encore, on lit dans l'*Encyclopédie*, à l'article caricature: « C'est une espèce de libertinage de l'imagination qu'il ne faut se permettre tout au plus que par délassement. »

En dehors de cette explication psychologique, Kris et Gombrich déclarent ne pouvoir trouver aucune raison, sur le terrain de l'art proprement dit, pour rendre compte de l'apparition tardive du portrait chargé. Il nous semble pourtant que l'on peut en envisager une si l'on tient compte de l'importance accordée aux premiers caricaturistes à la notion d'*imitation*. Comme pour tous les artistes de leur temps, « l'imitation de la nature » est pour eux la loi de la peinture, de la sculpture et du dessin. La caricature est une sorte d'imitation zélée, plus poussée que l'œuvre de la nature, mais dans la direction qu'elle indique: une participation malicieuse à ses jeux. Ce n'est donc qu'à partir du moment où l'art du portrait, dans l'histoire de la peinture occidentale, fut parvenu à la perfection, où la science de la perspective, du modelé, des lumières, de l'exactitude

27

28

29

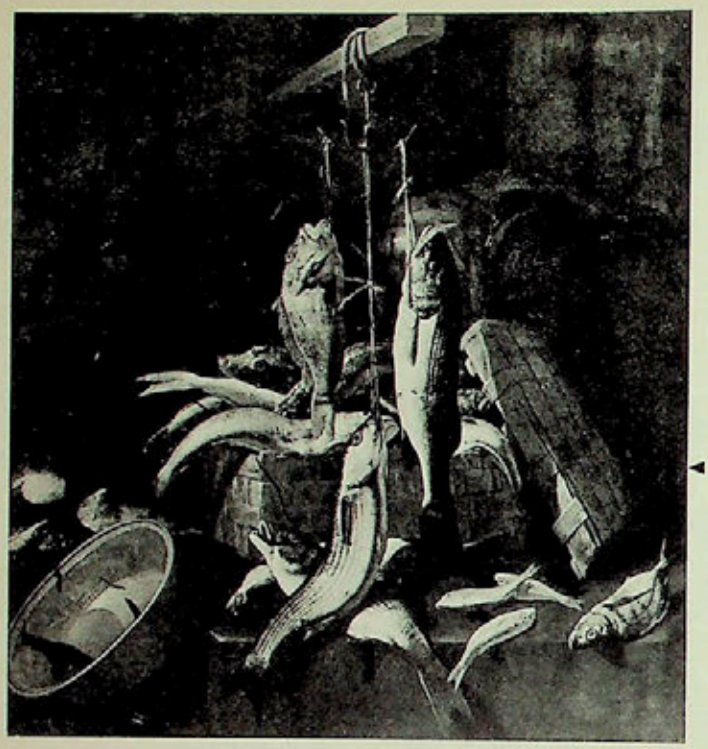
absolue dans l'imitation physique et morale du sujet, eut mis la maîtrise de la ressemblance individuelle à la portée de tous les peintres, que ceux-ci purent songer à jouer de leur habileté pour introduire des inflexions et des variations dans la ressemblance même.

La caricature est un exercice de virtuosité, un luxe qui suppose une fidélité préalable, assimilée, habituelle. Aux autres époques (sauf l'Antiquité classique, mais nous n'en connaissons que la statuaire), la figure humaine était d'emblée, sans ironie, représentée déjà en conformité avec une stylisation non-illusionniste, selon un sténogramme simplificateur ou amplificateur. Par rapport à quelle ressemblance exacte et complète, la caricature aurait-elle donc pu se définir? Comment aurait-elle pu être ressentie comme telle?

L'union intime de la vérité physionomique et de la vérité psychologique dans le portrait individuel devait être pleinement acquise avant et pour que l'on pût introduire et percevoir la moquerie dans ce portrait même. Mais pourquoi en Italie? Peut-être parce que le portrait italien était dans la plupart des cas un portrait d'apparat, visant à ennoblir et à glorifier le modèle, au contraire du portrait nordique qui le représentait dans sa familiarité quotidienne, sa condition réelle et sa laideur éventuelle. N'est-il pas compréhensible que les peintres italiens aient été les premiers à vouloir s'amuser et se reposer de l'orgueilleuse pompe et de la componction altière que leurs mécènes les forçaient d'ordinaire à prêter aux humains?

Si vous voulez en savoir davantage

La première étude qui démêle la caricature des autres genres voisins est celle de E. Kris et E. Gombrich, The principles of caricature *(The British Journal of Medical Psychology, 1938). Elle est réimprimée dans E. Kris,* Psychoanalytic exploration in art *(1952). Gombrich a, de son côté, approfondi et développé ces observations en les rattachant à sa psychologie générale de l'art dans* Art and Illusion *(1960). La préface de « Mosini » est reproduite* in extenso *par D. Mahon,* Studies in seicento art and theory *(1947), appendice I. Sur certains problèmes d'attribution, voir W. Boek, dans* Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, *1954. Sur Le Brun, voir le catalogue de l'exposition Le Brun, Versailles, 1963.*



◄ *Giambattista Recco :* Poissons. *Autrefois collection I. Brass, Venise.*

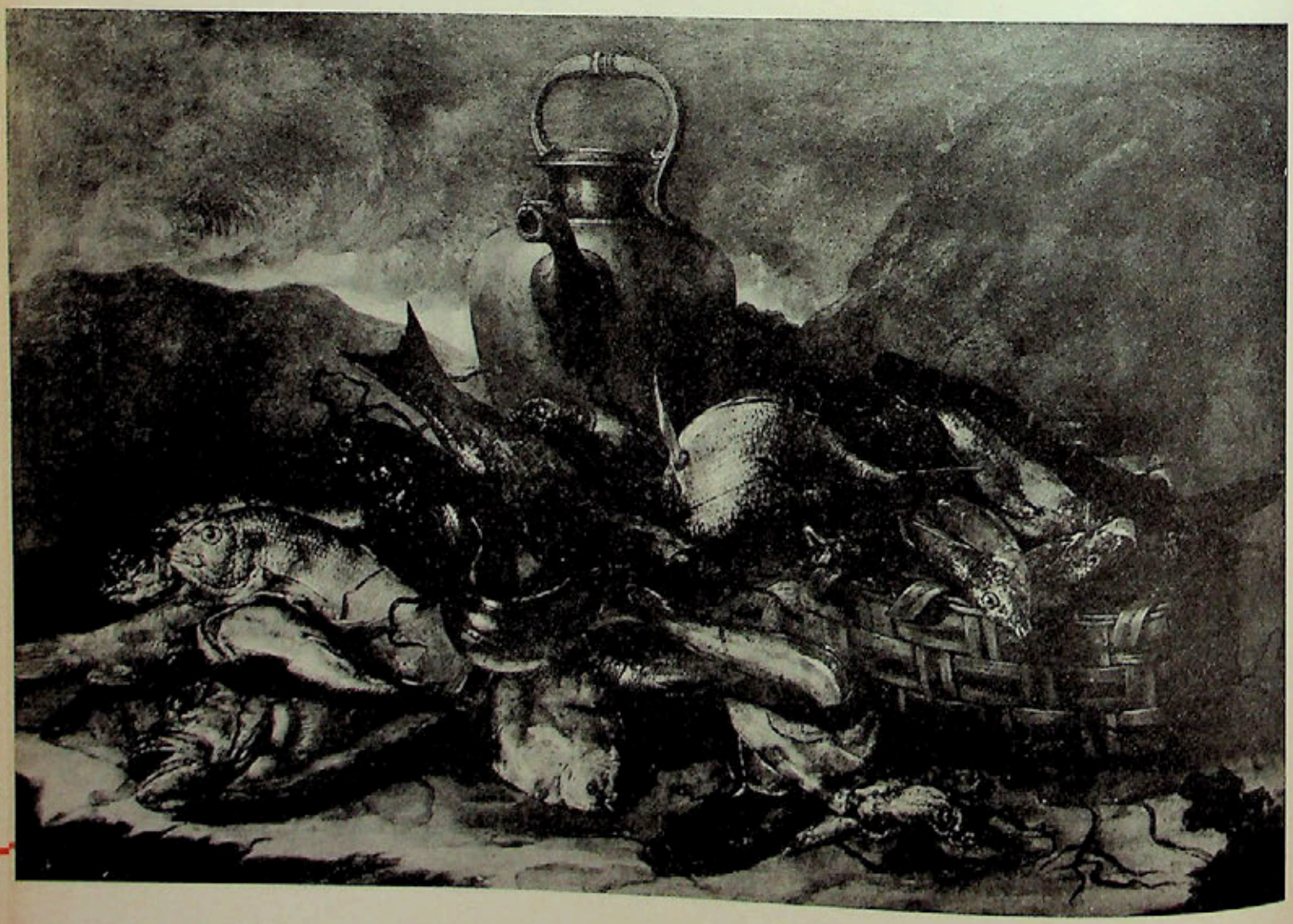
Page ci-contre

Giuseppe Recco : Nature morte aux poissons. *Signé Gios. Recco. 100 × 118 cm.*

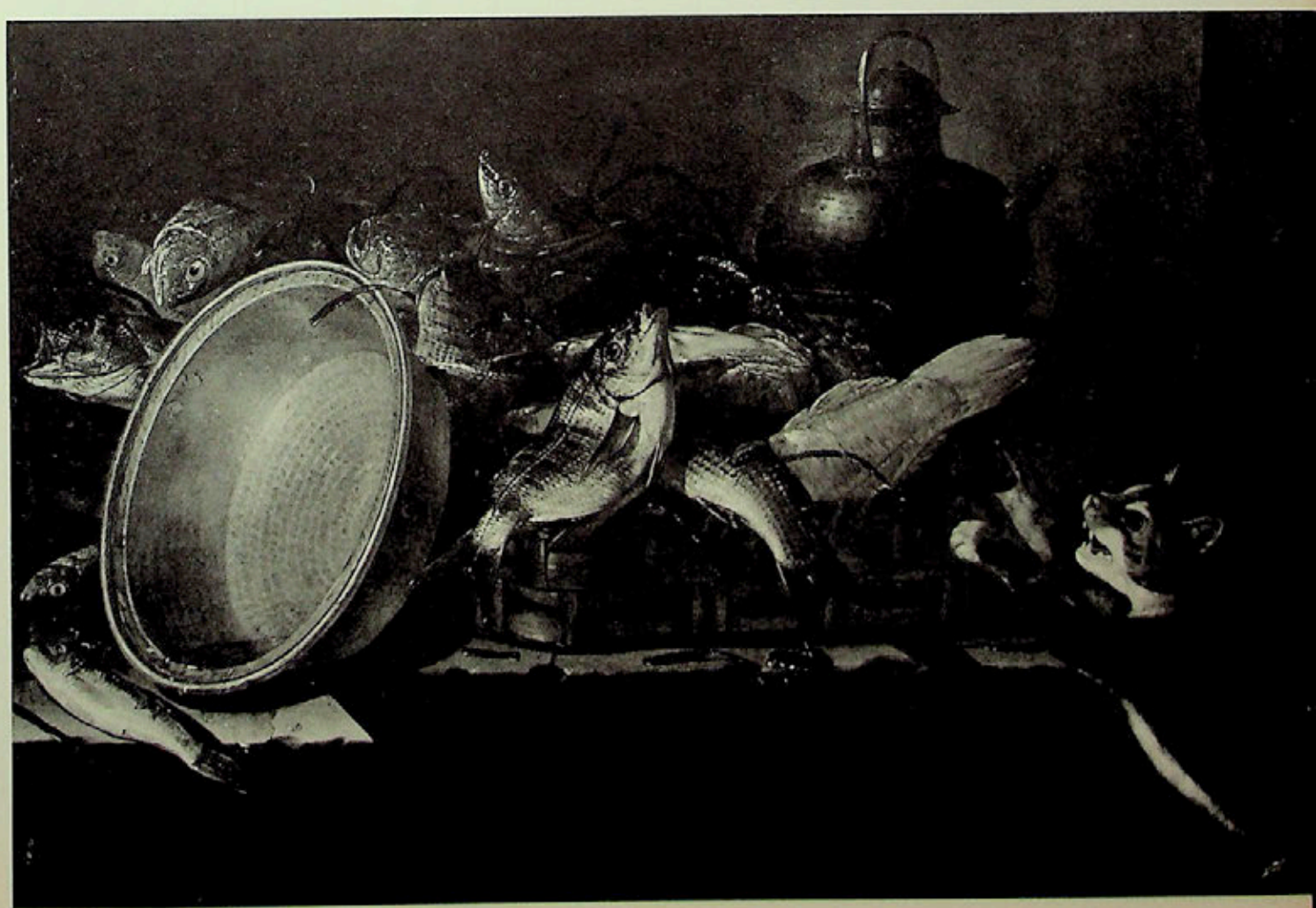
Le titre est la signature de Giuseppe Recco telle qu'elle apparaît sur le tableau de poissons conservé à Varsovie, reproduit page 24.

Giuseppe Recco : Nature morte aux poissons. *96 × 150 cm. Signé G.R.F. Collection particulière, Trieste.*

▼



par Giuseppe De Logu



Giuseppe Recco : Poissons. *Signé G.R.F. Madrid, Musée du Prado.*

Giuseppe Recco : Poissons. *Signé Gios. Recco. Musée de Varsovie.*

Page ci-contre

Giuseppe Recco : Fleurs et biscuits. *Signé EQS R. 120×110 cm. Pinacothèque de Pesaro.*

La dynastie des Recco, peintres napolitains dont l'activité féconde couvre le XVII^e^ siècle, le glorieux *Seicento*, accède aujourd'hui aux honneurs de l'histoire. Les noms des différents membres de la famille, à peu près ignorés jusqu'ici, sauf celui de Giuseppe, sortent de l'ombre et de l'oubli où les avaient laissés les changements du goût et de la mode, l'incertitude des attributions, le retard des recherches et des travaux critiques.

Nous savons aujourd'hui que cinq peintres au moins, tous parents proches, ont porté le nom de Recco. Une découverte du comte Nolfo di Carpegna, en 1961, fit connaître le frère aîné de Giuseppe, Giambattista. La personnalité et l'œuvre de leur père, Giacomo Recco, fondateur de la lignée, furent reconstituées par les investigations et les études de Raffaello Causa (1961). On connaît en outre le nom de deux des douze enfants de Giuseppe qui se maria peut-être deux fois, Elena et Nicola Maria, qui sont les héritiers directs et légitimes du talent de Giuseppe Recco. Au-delà du silence des biographes et de l'anonymat de nombreuses natures mortes, on peut attribuer, me semble-t-il, à Elena, deux peintures conservées à Donaueschingen, dont l'une porte un monogramme. Les indications que l'on possède sur Nicola Maria ne sont guère plus nombreuses : un tableau de gibier, signé, publié par Hoogewerff en 1924, un autre représentant des pastèques (1702), cité par C. Lorenzetti et Prota-Giurleo, plus deux tableaux de poissons, découverts récemment, signés en toutes lettres et que j'ai publiés. Tout le reste, pour le moment du moins, est pure hypothèse.

Quant à la généalogie stylistique de tous ces peintres, on peut la reconstituer ainsi : le chef de l'école est Aniello Falcone, peintre de paysages et de batailles, à la personnalité diverse, séduisante et robuste à la fois. Son exemple et celui des peintres caravagesques napolitains, dociles au message du grand lombard durant son activité à Naples, constituent le point de départ de Paolo Porpora et de Giacomo Recco. Luca Forte et Ambrosiello Faro travaillent dans le même climat. La personnalité de Luca Forte commence à apparaître plus nettement après les travaux de R. Causa et les miens. La connaissance de Faro reste plus confuse.

Giacomo Recco par contre est aujourd'hui sorti de l'ombre grâce aux éléments précis retrouvés par R. Causa. Ils révèlent un peintre de fleurs *(Fiorante)* d'un intérêt certain mais, à mon avis, au point de vue historique et philologique plus qu'au point de vue de la poésie et du style. Spécialiste des tableaux de fleurs, il ne me semble pas avoir eu une très forte influence sur son fils, car celui-ci, même dans ce genre de peinture, montre une toute autre vigueur picturale. Dès le début de sa carrière, il explore d'autres voies, il affirme — et affirmera toujours — une personnalité, un goût, des aspirations qui restent purement napolitains et italiens, refusant, comme le fit du reste Ruoppolo, les suggestions de la peinture espagnole. Mais le résultat des recherches récentes et l'examen des dates qui ont permis de retrouver Giacomo Recco, s'ils ne remettent pas en cause le primat d'Aniello Falcone, montrent qu'il faut inverser les rôles entre Paolo Porpora et Giacomo Recco : c'est lui en effet qui se révèle le chef de ce courant de la peinture napolitaine, comme l'avait pressenti Prota-Giurleo, et comme le prouve la date de l'entrée de Porpora, âgé de quinze ans, dans l'atelier de Giacomo, le 2 novembre 1632. Après la récente découverte du nom de Giambattista Recco, qui se cachait derrière le monogramme G.B.R. — confondu avec celui de l'un des Ruoppolo, — les recherches de Carpegna et les miennes ont reconstitué un premier noyau d'œuvres certaines de Giambattista : sur cette base, il est permis d'affirmer aujourd'hui que la formation de Giuseppe a été marquée par son frère aîné, Giambattista, bien plus que par son père.

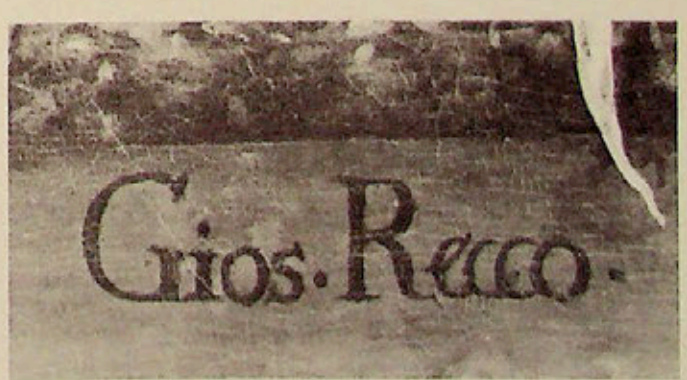
Le nom de Giambattista Recco apparaît dans un inventaire de la collection du prince Giuliano Colonna établi par Luca Giordano en 1668 et il est mentionné, à propos de deux tableaux de fruits, dans la galerie de Don Guglielmo Ruffo, prince de Scilla. Les œuvres les plus représentatives de Giambattista sont : la nature morte Rappini, signée et datée de 1654 ; une autre, datée de la même année, dans une collection romaine, publiée par di Carpegna et enfin l'étonnante *Cuisine* de la collection

Astarita de Naples, qui porte le monogramme G.B.R.; cette nature morte est d'une certaine importance parce qu'elle révèle un autre aspect de l'art des frères Recco: à côté des poissons et des fleurs, la peinture des cuisines; elle confirme d'autre part la mention de Luca Giordano dans l'inventaire cité: « Robba di cocina e robba di dispensa » (toutes sortes d'objets de cuisine et toutes sortes de provisions). Elle est importante en outre parce qu'elle rend sensibles les affinités et les contacts avec la peinture lombarde (Campi, Baschenis, Bettera) et parce qu'elle annonce l'admirable tableau de l'Académie de Vienne, signé Gios. Recco 1675, et postérieur d'une vingtaine d'année à ce prototype (voir page 29). J'ai d'ailleurs publié une comparaison des deux peintures.

Un trophée de pêche, dû à Giambattista, que j'ai pu identifier à Venise — alors dans la collection I. Brass — (voir page 22) montre également, jusque dans l'identité des objets représentés, une parenté évidente de goût et de style avec un tableau de Giuseppe, sur le même sujet, autrefois à la Galerie Saint-Luc de Vienne et aujourd'hui dans une collection privée de Stockholm (voir page 28).

Giuseppe Recco, né le 12 juillet 1634 à Naples, serait mort à Alicante, à peine arrivé en Espagne, le 29 mai 1695. Cette vie relativement courte est remplie par une activité surprenante, à moins qu'une partie des très nombreuses œuvres cataloguées sous son nom ne soient en réalité le fruit de la collaboration de Giuseppe Recco avec ses deux enfants, Nicola Maria et Elena.

Le développement stylistique de son œuvre est difficile à retracer en raison des manières diverses qu'il aborde successivement, puis abandonne pour y revenir à plusieurs années de distance, en raison aussi de l'absence d'œuvres certaines que l'on puisse rattacher à ses débuts, lorsqu'il travaillait dans l'atelier de son père, cet atelier où Paolo Porpora était entré en 1632, deux ans avant la naissance de Giuseppe. Nous possédons pourtant quelques éléments à partir desquels il est possible de retracer sa carrière, au moins approximativement. D'abord, quelques dates sûres, qui apparaissent sur les peintures signées et datées; puis la quasi-certitude que Giuseppe Recco a signé toutes ses œuvres, ou les a du moins marquées de son monogramme, enfin la qualité de sa peinture en elle-même. Qu'on la fasse dériver des exemples paternels (qui sont aussi la source de Porpora), des influences lombardes, de celle de son frère ou même des Espagnols, cette peinture, par sa technique et son esprit, est toujours de la qualité la plus haute et la plus personnelle qui se soit manifestée à Naples et ailleurs pour les objets domestiques. Sur le second point, N. di Carpegna a fait l'observation suivante: « Je considère comme extrêmement improbable l'existence d'œuvres authentiques non signées de Giuseppe Recco. Parfois même, il avait recours à des algues qu'il disposait de manière à former les lettres R. et G. » Quant au troisième élément,



▲ *Signature du tableau reproduit ci-contre.*

◀ *Giuseppe Recco:* Fleurs. *Signé Gios. Recco. 89,5×113 cm. Musée de Varsovie.*

▲ *Giuseppe Recco :* Poissons. *102×76 cm. Signé EQS RCO. Collection particulière, Stockholm.*

Giuseppe Recco : Poissons. *Signé et daté EQS RCO. 1691. 127×153 cm. Florence, Galerie Pitti.*

▼

Page ci-contre

Giuseppe Recco : Cuisine. *Toile. 182×129 cm. Signé et daté Gios. Recco/1675. Vienne, Galerie de l'Académie des Beaux-Arts.*

Pages 30-31

Recco : Poissons. *Toile. 120×172 cm. Signé Gᵉ Recco. F. Collection particulière, Paris.*

R. Causa écrit : « Recco part d'un style déjà expérimenté par Ruoppolo... mais pour atteindre, d'une manière extrêmement personnelle, le lyrisme chromatique le plus exquis, tissé dans le jeu tremblant des reflets. » (1957).

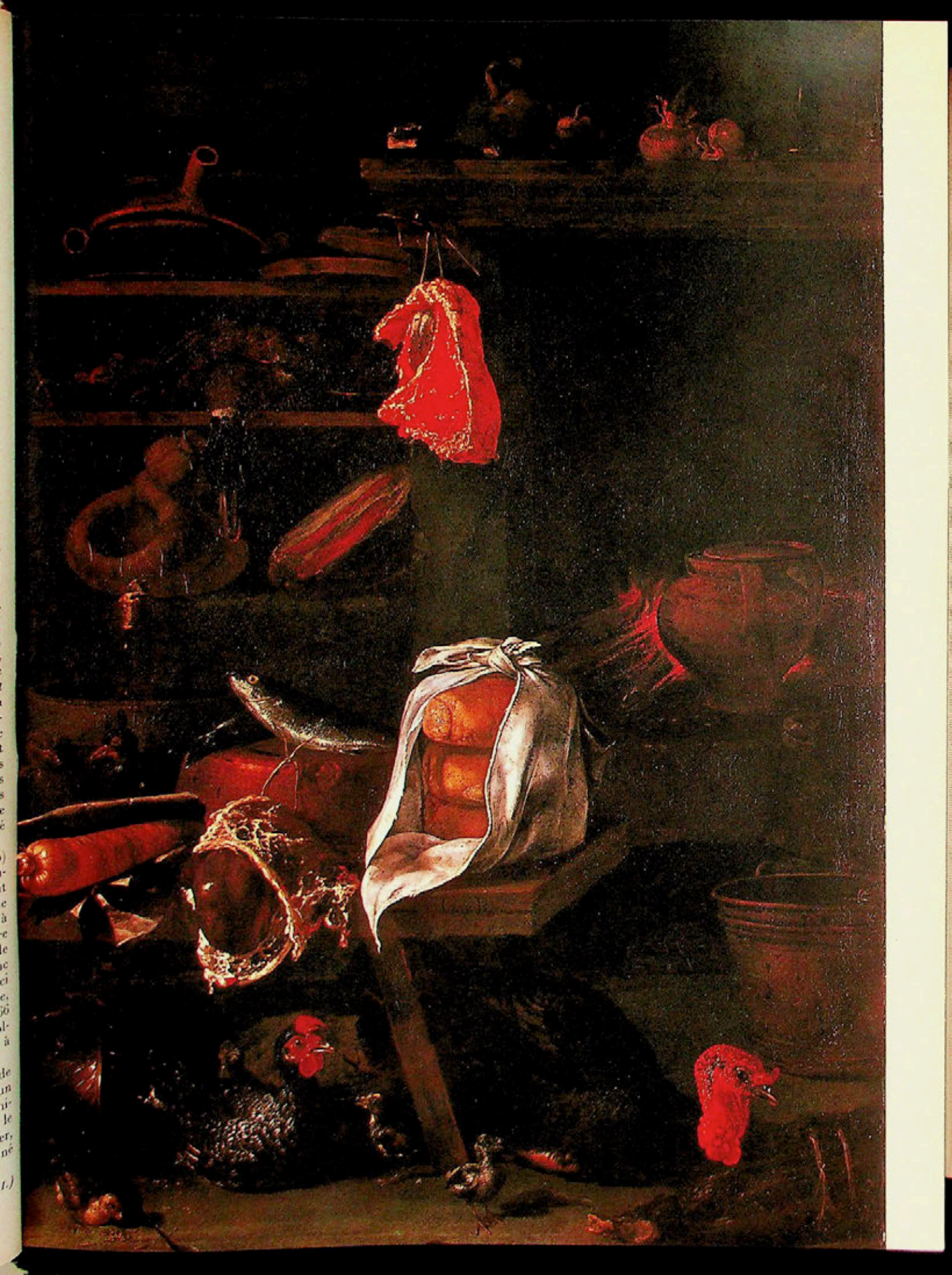
Quant aux œuvres datées, en retirant à Giuseppe Recco la nature morte de Stockholm (1653), le plus ancien tableau signé et daté serait la nature morte du Marquis de Moret, exposée à Madrid en 1935 (nº 59 du catalogue), « Recus f. 1664 ». On la considérait comme une œuvre de Giambattista, mais N. di Carpegna a résolu la question en faveur de Giuseppe. Une autre date est celle de 1666, qui apparaît sur un tableau de poissons devant un fond représentant la mer avec une barque, signée Gio. Recco, révélée par l'exposition de 1922 (alors dans la collection Sestieri). Viennent ensuite un « étalage de fruits au premier plan, avec divers oiseaux... » signé et daté 1671 à Capodimonte (N. di Carpegna); une grande nature morte de poissons et de crustacés (2,55×1,95 cm., coll. Baron Gaudioso Catane) signée et datée 1674; des *Poissons*, 1674 (Arcade Gallery Londres); la *Cuisine* de Vienne, qui est de 1675 (voir page 29; trois autres natures mortes, également à Vienne, dont une datée de 1674, ont été détruites en 1945); *Les Cinq Sens*, signée Gios. Recco, 1676 (Londres, collection privée); enfin les *Poissons, et instruments de pêche* (voir page 28) signé Eqs Rco, 1691 (nº 4862 des réserves du Palais Pitti. 1,53×1,27 cm.).

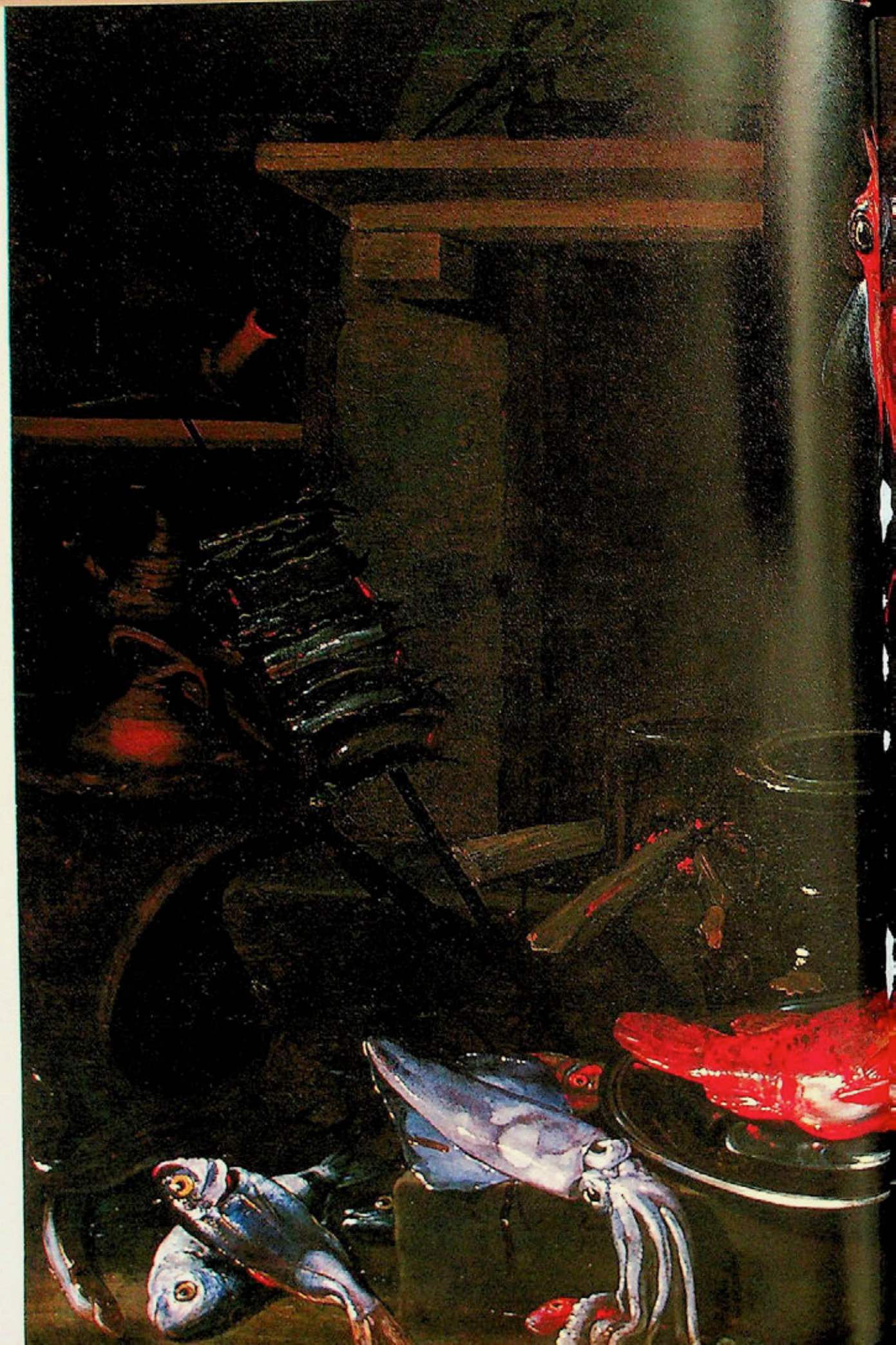
Autour de ces œuvres, on peut classer d'autres toiles non datées, mais authentifiées par un monogramme et par leur qualité qui confirme la signature; la petite toile du palais Pitti, par exemple, monogrammée au revers, la toile de Capodimonte, ou celle de la collection Molinari-Pradelli, celle de la Pinacothèque de Pesaro, d'autres encore. Mais il est difficile d'établir une chronologie pour des œuvres regroupées selon leur qualité et leur sujet, ou en raison de la présence d'objets identiques dans la composition. N. di Carpegna a proposé de tenir compte de la manière dont les toiles sont signées. La signature Gio ou Gios Recco par exemple, serait celle des débuts: on doit faire observer pourtant que la toile de Londres, *Les Cinq Sens*, (72×101,5 cm), clairement datée de 1676, est précisément signée Gios. Recco, de même que celle de Vienne (1675); à une seconde période, appartiendraient les signatures où l'i de Gios se contracte avec le G, comme c'est le cas du tableau de Vienne, des *Fruits et oiseaux*, de Capodimonte, des *Poissons* de l'Arcade Gallery à Londres (1674). Les œuvres signées des seules initiales se rattacheraient à la période suivante. Viendraient enfin la signature Eqs Rco, indiquant le titre de chevalier. Ces initiales ne peuvent en effet apparaître que sur les dernières peintures, car si nous ignorons de quel ordre chevaleresque il s'agit, il n'en est pas moins certain que le titre ne put être décerné au maître que dans son âge mûr. Il est historiquement impossible d'y reconnaître le titre de Calatrava conféré en 1667 par Charles II, alors âgé de deux ans.

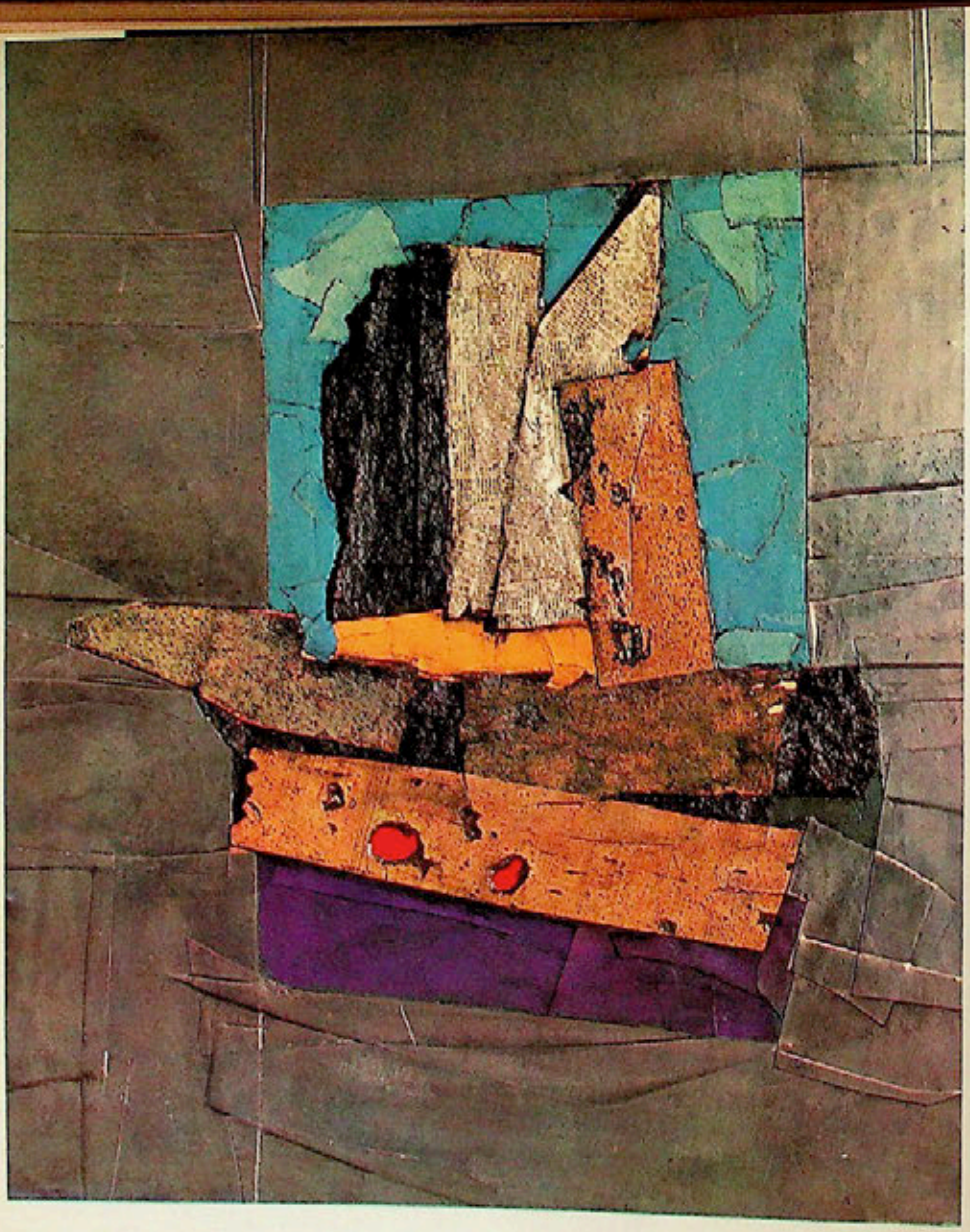
C'est plus tard, en 1695 (l'année même de la mort de Recco) que le roi devait inviter le peintre à Madrid. Des quatre œuvres dont la signature comporte les trois lettres indiquant cette dignité, l'une est datée de 1691: c'est l'admirable pièce des dépôts du Palais Pitti (voir page 28), que j'ai pu étudier à nouveau récemment (Magasin « degli Occhi », nº 4862). Elle mesure 153×127 cm (compte tenu, pour cette dernière dimension, de l'agrandissement en hauteur de la toile et du châssis). Ceci donc en 1691. A l'appui de ce que nous avons vu tout à l'heure, voici que reparaît, après vingt-cinq ans, le motif de la proue de barque, dans le fond, en haut à gauche, comme sur le tableau de 1666 (j'en ai vu autrefois une réplique, ou une copie, dans une collection privée de Gênes). Les trois autres sont respectivement à Montecitorio, à Pesaro (voir page 25) et à Stockholm.

En ce qui concerne la période de formation et les débuts de Recco, on a parlé récemment, comme d'une découverte, d'un apprentissage en Lombardie. Mais déjà en 1742-1745, de Dominici l'avait mentionné et, en 1928, A. de Rinaldis avait rappelé le fait, en précisant qu'un oncle de Giuseppe, soldat de son métier, et qui traitait le jeune homme comme son fils, l'avait emmené à Milan, où il l'avait gardé jusqu'à l'âge de vingt ans.

(Suite en page XXIII.)







▲

Roberto Crippa : « Proposto per un viaggio sentimentale ». Relief. 1963. 130 x 97 cm.

Gaetano Pompa : « Corteo della morte come Signora del mondo ». Huile. 1963. 15 x 22 cm. ►

Page ci-contre,

Lucio Fontana : « Concetto ovale ». 1963.

RECHERCHES VISUELLES ET

NOUVELLES ICÔNES
DANS L'ART ITALIEN

C'est devenu presque un lieu commun que d'épiloguer sur la crise de l'art, sur le déclin de la pensée créatrice; d'affirmer que désormais, les derniers courants picturaux et plastiques ne sont que de faibles redites du récent passé. A mon avis, la dernière saison italienne a connu au contraire un indiscutable renouveau d'intéressantes initiatives, tant dans le domaine des « arts purs », — peinture et sculpture, — que dans celui de l'architecture, de l'art graphique, du dessin industriel. Un panorama complet des événements artistiques en Italie ne serait guère qu'une énumération de noms déjà connus pour la plupart. Je ne crois pas que les lecteurs de *L'Œil*, — qui ont été tenus au courant, ces dernières années, de l'activité des peintres et des sculpteurs italiens, — trouvent un intérêt quelconque à une liste complète d'artistes déjà connus même à l'étranger et qui ont été les initiateurs résolus de l'art moderne dans notre pays. C'est pourquoi je ne parlerai pas ici des vieux maîtres parvenus à la gloire, comme Carrà, Severini, De Chirico, Morandi, ou d'autres, moins âgés, mais également célèbres tels que Marino, Manzù, Guttuso, Afro, Burri, Capogrossi. Une seule exception s'impose, en faveur de Lucio Fontana, et cela pour une raison majeure: l'inventeur et le fondateur du « spatialisme », qui a atteint aujourd'hui la soixantaine, reste l'un des chefs d'école incontestés de bien des mouvements actuels, celui vers lequel se tournent, à bon droit, les jeunes soucieux de rigueur constructive (les « néo-constructivistes », les « cinétistes » les adeptes des « nouvelles recherches visuelles ») d'une part, et, d'autres part, ceux qui inclinent vers l'utilisation des « objets de rencontre » et vers la création de « nouvelles icônes », c'est-à-dire d'une iconographie basée sur des éléments figuraux, appartenant à la « civilisation de masse » qui est la nôtre.

Fontana, avec ses toiles coupées et transpercées, ses céramiques ovoïdes, ses graffiti, a ouvert une époque de démystification dans notre pays. Si le public et le marché ont, par la suite, découvert de nouveaux fétiches précisément dans ses œuvres les plus hasardeuses, la faute n'en est certainement pas à lui. Ceci est, en fait, l'un des dangers qui menacent bien des expressions artistiques d'aujourd'hui, le risque de prendre pour argent comptant un élément anecdotique relevant d'une vogue passagère pour le déposer sur l'autel des Muses, sans savoir (ou sans pouvoir) distinguer entre les créations artistiques authentiques et les simples jeux formels ou les épisodes d'une mode.

Une importante rétrospective a d'ailleurs été consacrée à Fontana au Castello dell' Aquila, lors de la manifestation organisée l'été dernier par Crispolti, qui comprenait également un hommage à Cagli et d'autres intéressantes initiatives, comme une exposition posthume du français Réquichot, celle d'un groupe d'artistes « Pop » et la « redécouverte » du peintre surréaliste, sadomasochiste mais fantasque et original, le génois Fieschi.

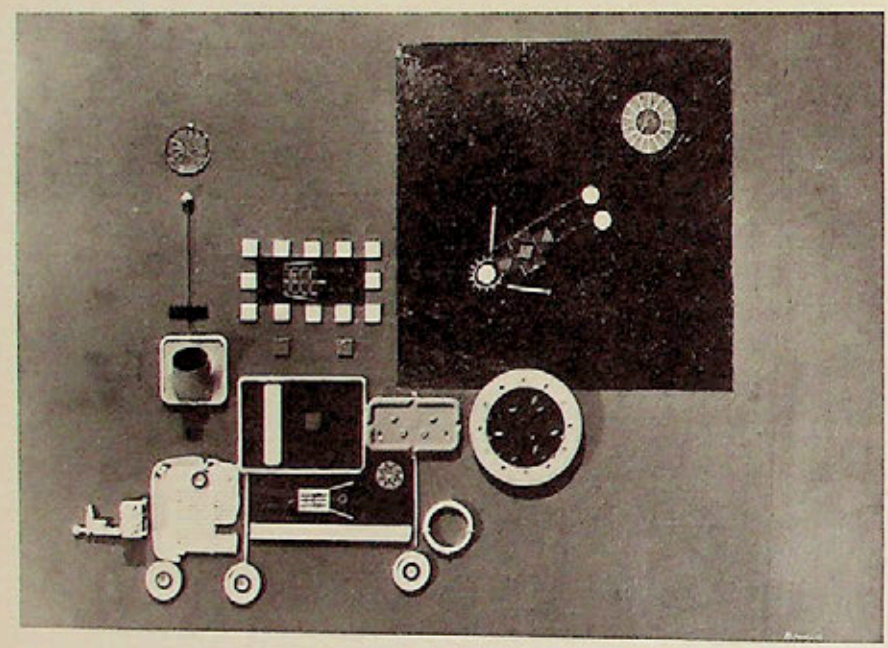
Fontana, quant à lui, doit être considéré comme le « père » de quelques-unes des expériences italiennes récentes, en même temps qu'un autre artiste généralement laissé à l'écart des chroniques artistiques, en partie parce que lui-même tient à être considéré seulement comme un artiste graphique et un « designer »: Bruno Munari. Munari, créateur de « livres illisibles », de projections à lumières polarisées, de « machines inutiles » a été l'un des premiers en Italie à créer des objets de série réalisables industriellement, et sans aucune destination « utilitaire », qui ont trouvé tant d'amateurs dans les récentes expositions de

par Gillo Dorfles

groupes organisées en Hollande, en Yougoslavie (Nouvelles Tendances), en France et en Italie. Chez nous en effet, la saison dernière a vu s'affirmer un

succédé les expositions des artistes du *Groupe T* (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, Varisco) — ceux-ci plus spécialement orientés vers les recherches

obtenus par la juxtaposition de lames métalliques perforées à la fraiseuse — — de Castellani et de beaucoup d'autres. Enrico Castellani (choisi avec Capo-



intérêt nouveau pour certains des jeunes occupés surtout de ces recherches visuelles et de l'« art à programme ». Ainsi à Milan, à Rome, à la Biennale de San Marino (présidée cette année par C.G. Argan) et ailleurs, se sont

cinétiques, vers la création d'objets doués d'un mouvement autonome, — du *Groupe N* de Padoue, d'Enzo Mari — attaché plutôt à une synthèse constructiviste-perceptiviste — de Getulio, — qui joue sur les effets lumineux

grossi et Carla Accardi pour le prochain prix Guggenheim) est aujourd'hui l'un des plus hardis défenseurs d'un art rigoureusement construit selon un langage basé sur la texture, grâce à une exécution délibérément artisanale, qui

▲ **Davide Boriani: « Superficie magnetica ». Matière plastique et limaille de fer mise en mouvement par des aimants eux-mêmes animés par un petit moteur électrique.**

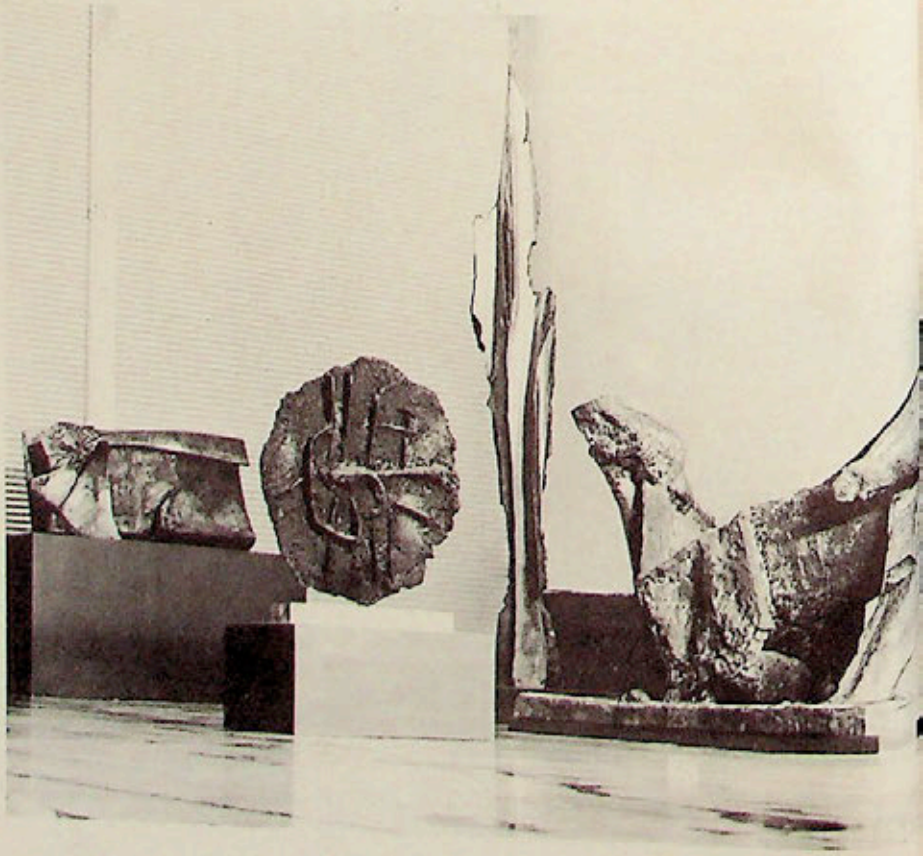
En haut de la page, à gauche

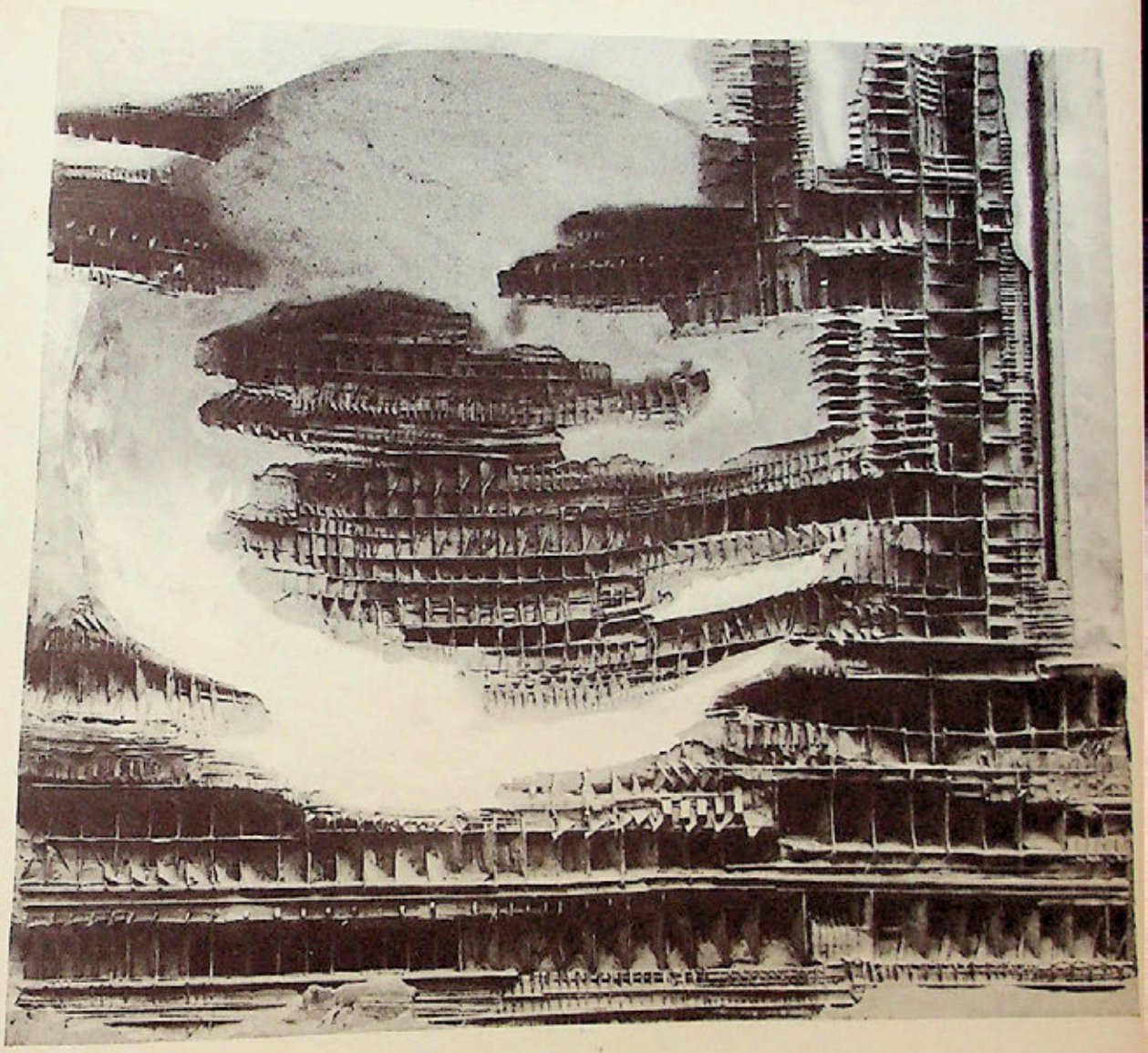
Mario Persico: « Verso la costellazione dell' uomo libero ». Collage sur bois. 1952. 97 x 135 cm.

En haut de la page, à droite

Lucio del Pezzo : « Ebdomero ». Collage. 1963. 100 x 81 cm.

De gauche à droite : sculptures de Ramous, Milani, Somaini et Marino Marini. ▶



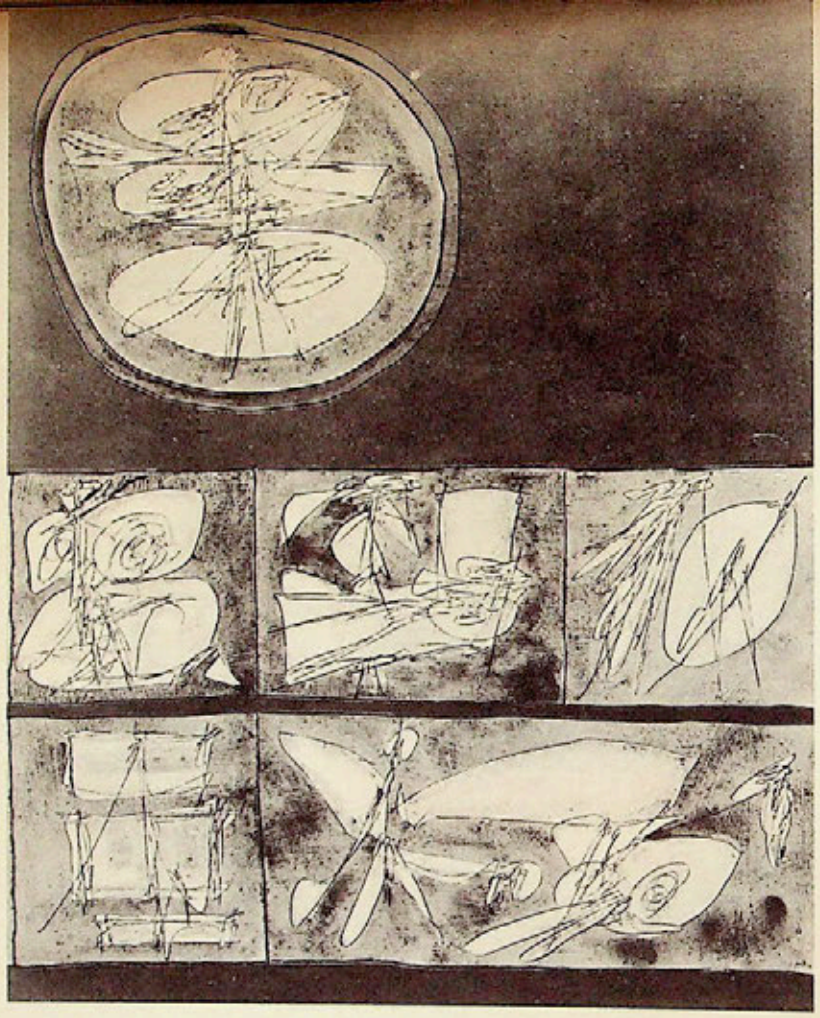


Arnaldo Pomodoro: ▶
« Sculpture ». 1963.

laisse à ses œuvres cette part d'indétermination, de hasard, dont les réalisations des jeunes constructivistes sont souvent dépourvues. Avec le Romain Piero Dorazio, qui explore depuis des années les ressources des vibrations lumineuses sur des surfaces finement tramées, Castellani démontre la permanence en Italie d'un courant vivace de recherches visuelles entièrement dégagées de toute figuration, explicite ou symbolique, concrète ou emblématique. Mais à côté de cette tendance, et même à l'opposé, (nous en avons vu la confrontation au Prix du Florin, à Florence, plus audacieux cette année que d'habitude), je dois rappeler tous les artistes du groupe qui, en Italie, se sont tournés vers la découverte de ce que je pourrais définir comme les « Nouvelles Icônes » de notre époque, ou vers la « nouvelle figuration » proprement dite et les diverses expériences du néo-dadaïsme et du « Pop Art ». Il me faut ici faire entrer dans des schémas peut-être trop rigides, de nombreux artistes assez éloignés les uns des autres, mais je le fais sciemment, pour éviter de trop fragmenter mon étude et d'en rompre l'unité.

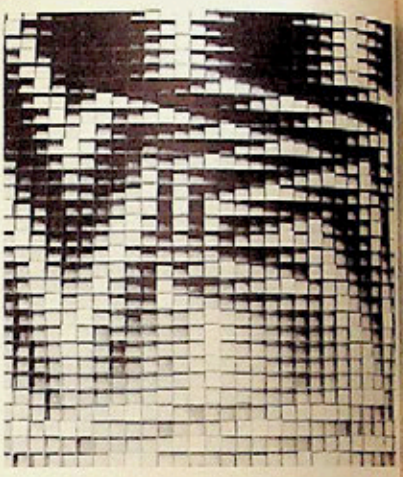
Voici donc quelques artistes baptisés « néo-figuratifs » qui ont participé l'été dernier à l'exposition florentine de la « Nouvelle Figuration » présentée au Palais Strozzi et qui ont fait au cours de l'année d'importantes expositions personnelles à Rome, à Milan, à Turin. Parmi ceux-ci, je voudrais rappeler Achille Perilli, le promoteur d'un genre d'étranges « comics » asémantiques, c'est-à-dire de peintures faites de panneaux ne contenant que des apparences d'images « lisibles » mais qui ne sont en fait que les projections de schémas semblables à ceux des bandes dessinées américaines (devenues aujourd'hui européennes).

Comme Perilli, Gastone Novelli — qui travaille lui aussi à Rome — introduit dans ses délicates compositions



◄ Achille Perilli: « Il consumo della follia ». 1961.

Enzo Mari: « Struttura N° 729 ». Aluminium aluminité et noir. 1963. 90 x 90 x 10 cm.
▼

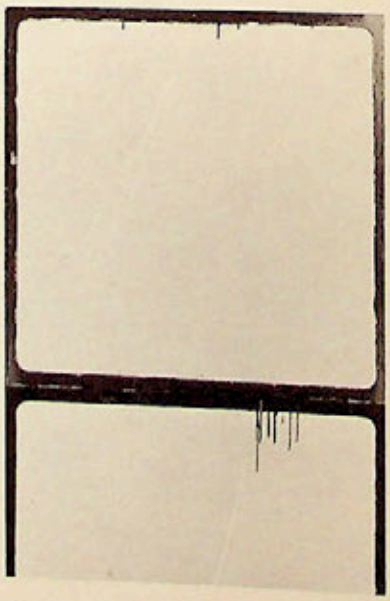


Guerreschi, Cazzaniga, Bianchieri ou les Romains Brunori, Sughi, Vespignani, etc...

Beaucoup plus valable est, à mon avis, la recherche de ceux qui se tournent vers la « réalité » pour en adopter les éléments concrets tels qu'ils nous sont offerts par le monde extérieur dans lequel nous vivons et qui, à chaque instant, sollicitent notre curiosité et notre imagination.

Parmi ces « manipulateurs d'objets » (et disons tout de suite que les Italiens, s'ils ont moins de force et de puissance

Schifano: « Elemento per paesaggio ».
▼



Carla Accardi: « Positivo N° 1 ». 1962.
▼

tonales un élément nettement figuratif où affleurent des mots, des nombres, des fragments de textes littéraires, des emblèmes.

De même, Antonio Recalcati recourt à une figuration répartie en panneaux et assez éloquente tandis que Schifano atteint dans ses « peintures sur le vif » une certaine poétique proche du « Pop Art ».

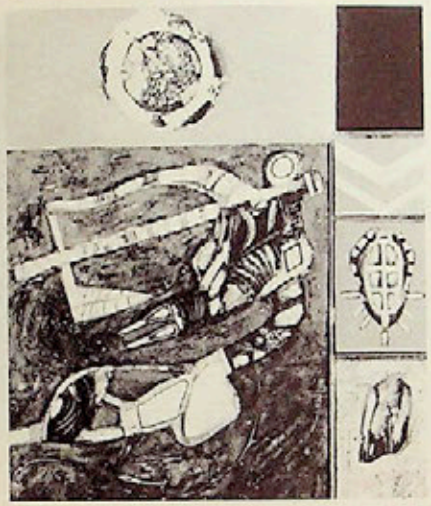
Dangelo, en revanche, se montre plus fantasque, plus teinté de surréalisme, tandis que les Florentins Bueno, Lofredo, Moretti, hésitent encore entre une adhésion résolue à la reconstruction de la figure et le maintien au stade de l'image larvaire.

Les peintres du groupe milanais de Romagnoni, Ceretti, Vaglieri, Aricò, sont encore liés à leurs précédentes phases naturalistes et bien des jeunes artistes sont guettés par le danger d'un retour à l'illustration naturaliste ou au surréalisme expressionniste. Cet écueil menace aussi bien les Turinois comme Saroni et Ruggeri que les Milanais Dova,

Au bas de la page à droite

Alik Cavaliere: « Arbre, pomme et deux personnages ». Bronze. 1963. 40 x 40 x 40 cm.

Drago: « Mentre aspiro il fumo ». 1963. 146 x 120 cm.

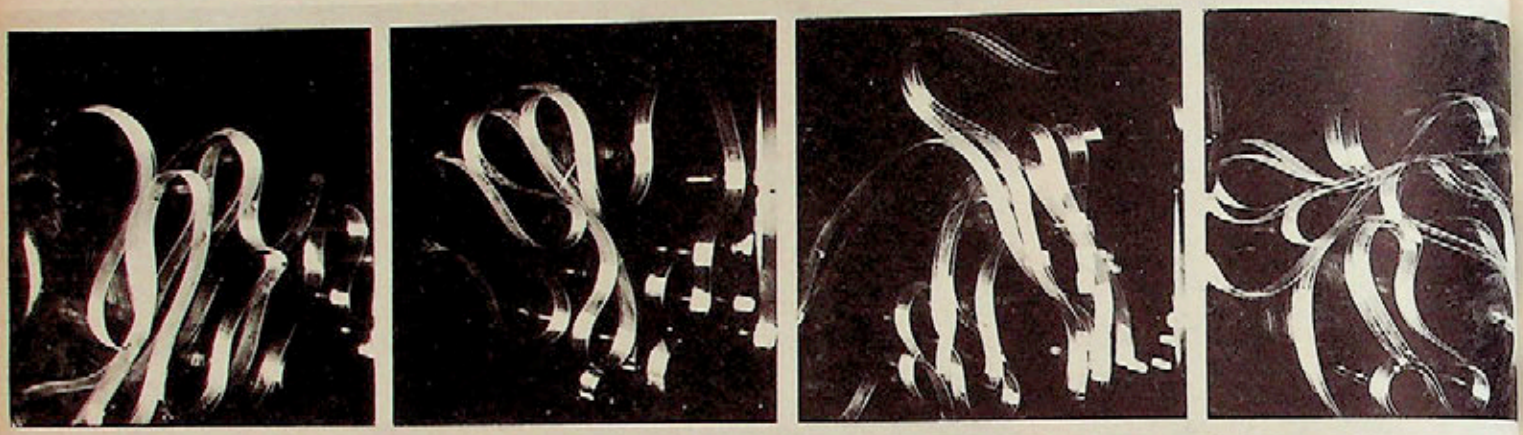


Luigi Parzini: « F.B. ocre ». Huile. 1961. 81 x 65 cm.

dramatique que leurs collègues américains, montrent infiniment plus de raffinement et d'humour), il faut citer d'abord Enrico Baj, l'un des premiers à ironiser sur le souvenir des ancêtres et la mentalité de la bourgeoisie bien-pensante, avec ses « généraux », ses « dames », ses miroirs et ses « meubles », exposés l'année dernière au Palais Grassi, lors de la grande manifestation intitulée « Visione-Colore ». Près de lui, citons les Napolitains Del Pezzo et Persico, le premier plus morbide et crispé, le second plus délicat et détendu; quelques Romains comme Tano Festa (connu pour ses « persiennes »), Angeli, Mauri, Rotella — le créateur des « décollages » qu'il obtient en lacérant des affiches — et finalement Roberto Crippa qui, avec du bois, des bouchons, des matériaux divers, reconstitue d'étranges créatures zoomorphes, souvent chargées d'une intense signification symbolique.

La présence conjuguée, à la dernière Biennale de Sao Paulo, de Baj et de Dorazio, représentants de deux tendances si différentes, montre à l'évidence l'actualité de l'aspiration animant aussi bien ceux qui poursuivent les expériences de la perception et de la vision que les artistes soucieux de fixer, dans une nouvelle iconologie, les premières assises socio-esthétiques des créations de notre civilisation de masse.

Il est d'autres artistes fort éloignés de l'une et de l'autre tendance, mais non moins intéressants pourtant dans un panorama de la peinture italienne d'aujourd'hui, tels les Romains Carla Accardi, Sanfilippo, Toti Scialoja, (avec ses empreintes rythmées sur la toile) Strazza, Turcato, Scordia, et les Milanais Chighine, Morlotti, (auquel une grande rétrospective a été consacrée à Lecco), le Génois Scanavino, (l'un des créateurs les plus saisissants d'un univers de métaphores et de signes) et aussi, parmi les plus connus, les Vénitiens Vedova, Santomaso, Licata, les Bolonais Vacchi, Pulga, Romiti, les Florentins



▲
Colombo: « Strutturazione fluida ». Ruban de matière plastique mobile entre deux plaques de verre.

Rotella: « Classico più moderno ». 1962. 137 x 92 cm.
▼

Berti, Nativi, le Livournais Nigro, le Napolitain Barisani et toute une série de noms qu'il serait impossible et stérile de rappeler ici.

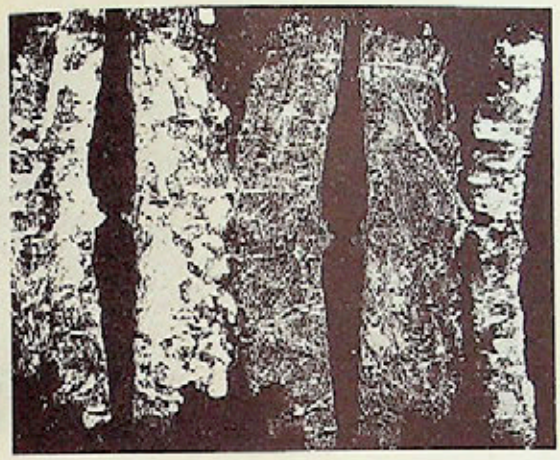
Mais si la peinture a connu durant l'année écoulée un notable renouveau, la sculpture a fait preuve d'une égale vitalité. Des expositions comme celle du « Petit Bronze » à Padoue, comme celle de l'année dernière à Spolète, ou, plus récemment, celle de l'« Ecole de Milan » dans le gratte-ciel Pirelli, ont suffisamment démontré la qualité et le sérieux de cet art.

Au reste, il n'y a pas en Italie de ces artistes qui utilisent des voitures usées (comme le fait Chamberlain), qui animent de vieux mécanismes (comme Tinguely); parmi les ordonnateurs de fragments « trouvés » ou empruntés à l'univers mécanique qui nous entoure, on peut citer seulement quelques noms: Ettore Colla, l'un des premiers à avoir perçu la fascination des « créatures métalliques » rendues « organiques » par le temps et la rouille, Franchina (qui a su réaliser directement dans les laminoirs quelques-unes de ces statues les plus convaincantes), Dino Basaldella (le frère d'Afro et de Mirko), Garelli et Minguzzi, créateurs de savoureuses constructions zoomorphes, Fabbri, qui, dans ses « hommes d'Hiroshima » et dans ses plus récentes « lacérations » sait emprunter l'atmosphère déprimante de notre civilisation mécanique.

Le premier prix décerné à Arnaldo Pomodoro lors de la Biennale de Sao Paulo, vient confirmer la valeur et l'originalité de cet artiste qui a su porter son langage symbolique jusqu'à une surprenante efficacité expressive, tandis que son frère Gio Pomodoro intensifie toujours davantage ses réalisations de « plastique en tension ». Parmi les sculpteurs attachés essentiellement à l'aspect bidimensionnel de leur art et soucieux d'éviter une volumétrie trop évidente, je nommerai encore, avec Pietro Consagra, Mannucci et ses capricieuses constructions équilibrées dans l'espace; quant à ceux qui restent fidèles à la pierre et au marbre, je dois au moins citer les noms de Guerrini, Signori, Viani, Cosentino, ceux des deux frères Pietro et Andrea Cascella (qui a mis au point une ingénieuse technique de coulisses donnant à ses figures l'allure d'organismes vivants et en même temps de créations « instrumentales »). Parmi les plus jeunes, signalons Cassani, Benevelli, Marchese, Ramous (qui exprime par de grandes surfaces métalliques brisées le sentiment de la fugacité des choses), Negri, Capello, Tavernari et, en dernier lieu, parce qu'il se distingue de tous les précédents, — Alik Cavaliere. Dans sa grande exposition à Milan, il a posé le problème d'un art qui veut rester figuratif, mais qui se sert de la figuration avec des intentions souvent railleuses et sarcastiques pour obtenir des résultats analogues à ceux d'une certaine forme du « Pop Art », sans emprunter toutefois au monde extérieur les éléments de ses œuvres mais en les construisant d'une manière autonome, avec cette déformation surréelle qui contribue à les rendre encore plus singulières et satiriques.

J'ai gardé pour la fin l'œuvre de Cavaliere (tout en sachant bien que j'ai omis des dizaines et des dizaines d'artistes au talent original et prometteur), pour souligner précisément un fait qui me semble significatif: comment l'élément de jeu et d'ironie, et aussi l'interprétation « ludique » des réalités qui nous entourent, peut constituer le point de départ d'une authentique création artistique, comment celle-ci peut prendre à son compte, même sur le mode de la plaisanterie et sous une apparence blasphématoire, ces produits apparemment grossiers et utilitaires employés jour après jour par notre civilisation de masse, et dont l'artiste, dans sa recherche de « Nouvelles Icônes », doit nécessairement tenir compte.

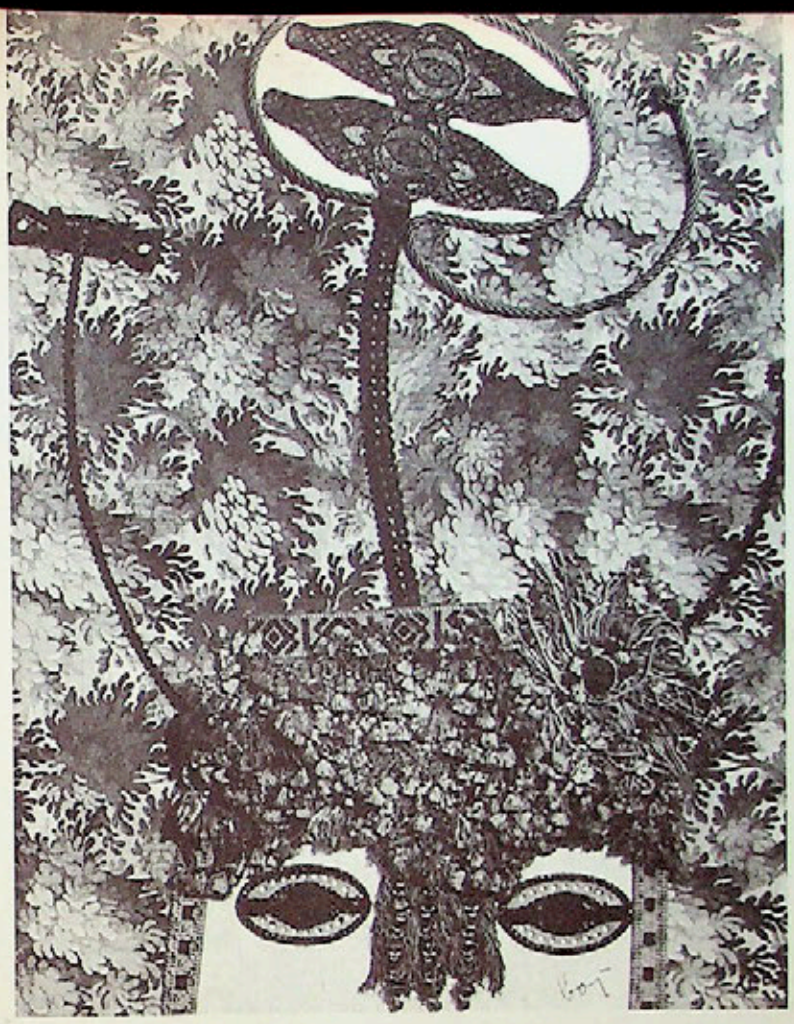
E. Baj: « Dama ». Collage sur tapisserie. ▶
1963. 92 x 73 cm.

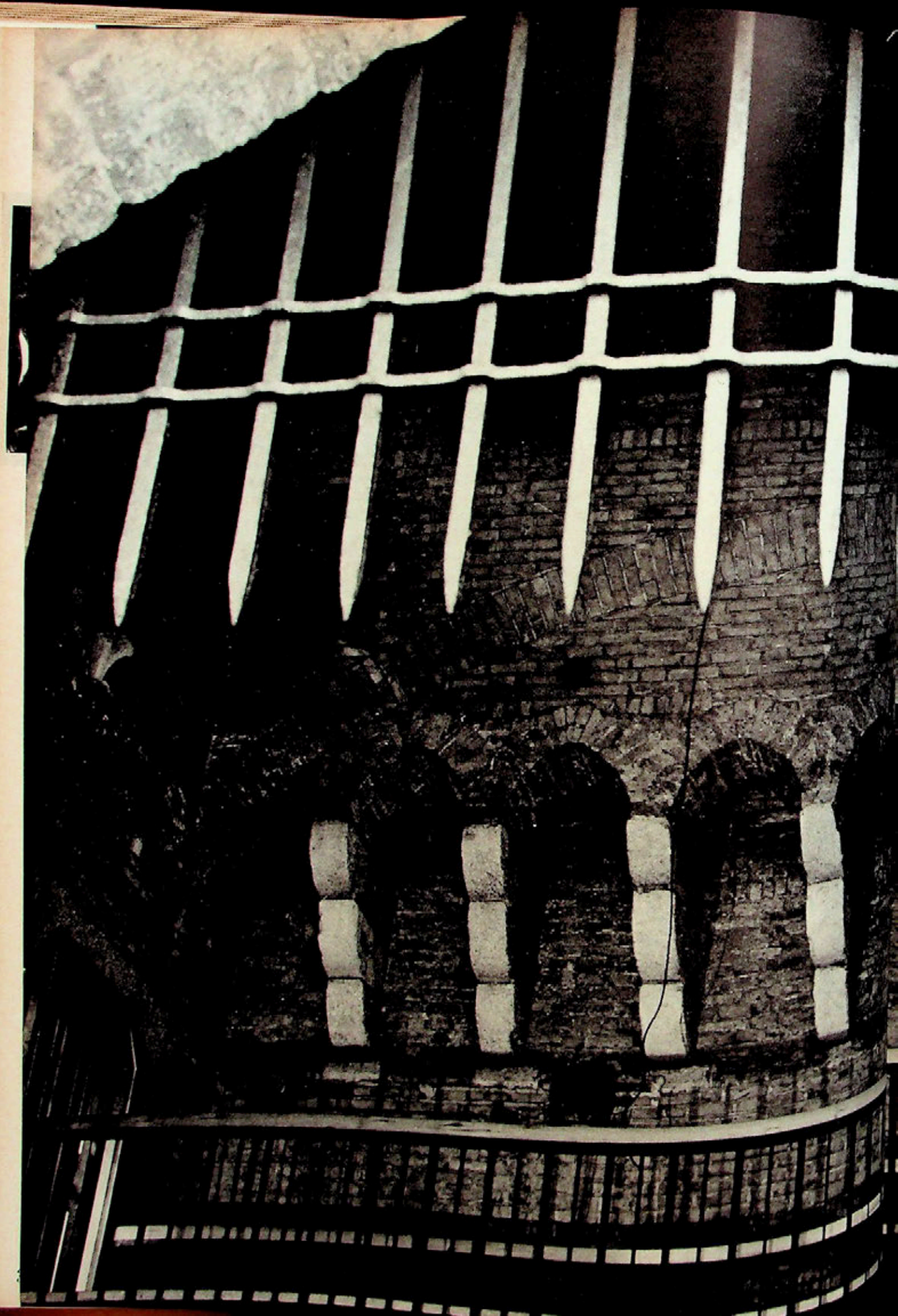


▲
Toti Scialoja: « Blüthner piccolo ». 1960.

Au bas de la page à droite
Valerio Adami. 1963.

Somaini: « Memoria dell' apocalisse II ».
Bronze. 1962. 178 x 105 cm.
▼





CASTELLO SFORZESCO

PAR FRANCO RUSSOLI

Les riches collections abritées dans la célèbre forteresse de Milan sont maintenant présentées selon les techniques les plus modernes de la muséographie.

CASTELLO SFORZESCO

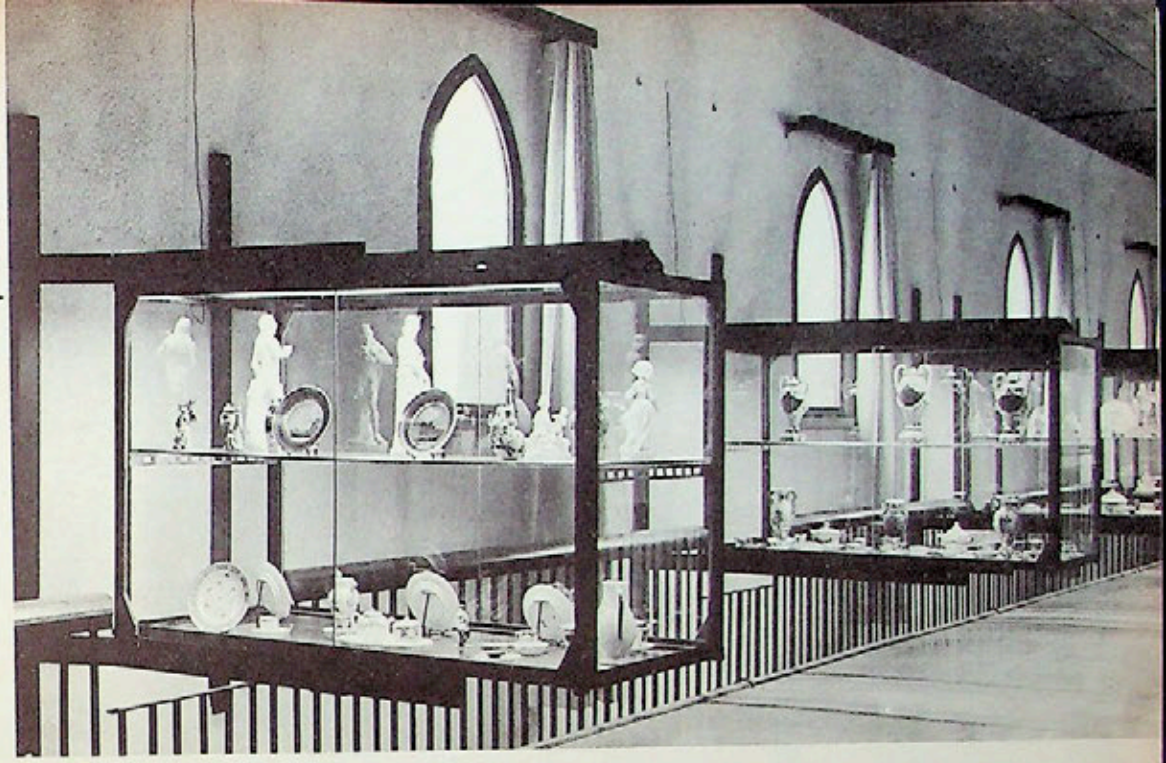
Photographies Paolo Monti

Entre une grande place encore bouleversée par les travaux du Metropolitain, sans cesse animée par un trafic intense, et le beau parc qui mène au néo-classique « Arco della Pace », se dresse, presque au centre de Milan, la masse imposante du Castello Sforzesco.

Le noyau primitif de cette forteresse de brique fut le *Castello di Porta Giovia*, érigé en 1368 par Galeas II Visconti et détruit par la République Ambrosienne en 1447 parce que cette résidence habituelle de leurs anciens maîtres symbolisait aux yeux des Milanais une autorité abolie. Mais Francesco Sforza, dès son accession au pouvoir, en 1450, entreprit sa reconstruction et, parmi tous les architectes de l'époque, fit appel au Florentin Antonio Averlino, dit le Filarète, le fantasque auteur de la Sforziade, ce projet utopiste et babylonien, d'une nouvelle cité pour un nouveau seigneur. Filarète donna les plans de la tour médiane de la façade, détruite en 1521 par l'explosion d'une poudrière. Pendant des dizaines d'années on poursuivit la construction du château qui s'agrandit de bâtiments et de cours intérieures, de loggias et de ponts, de passages hérissés de créneaux et de tours. Les architectes et les artistes célèbres vinrent y travailler tour à tour et, parmi eux, sous Ludovic le More, Bramante et Léonard de Vinci. Au cours des siècles, sous la domination des ducs milanais, puis des Espagnols et des Français, la demeure seigneuriale prit de plus en plus l'allure d'une forteresse, ceinte à nouveau de remparts et de fossés reliés par des ouvrages défensifs qui en firent, au XVII^e siècle, une puissante citadelle en étoile. C'est Napoléon qui ordonna la démolition des murailles extérieures, en ne faisant conserver que la partie ancienne du *Castello* primitif. Mais celle-ci, transformée en caserne, en prison militaire, laissée à l'abandon et peu à peu ruinée, courait le risque, à la fin du siècle dernier, d'être définitivement détruite. La Société Historique Lombarde eut alors le courage d'entreprendre le sau-

Dans la « Salla della Balla », sont exposées les tapisseries Trivulce, exécutées au début du XVI^e siècle sur des cartons de Bramantino. Plafond de noyer. Lampes en cuivre et verre dépoli. C'est ici que sont placés les instruments de musique à clavier, virginals, épinettes et clavecins, dont l'un apparaît au premier plan (Vidus Trasuntinus, Venise 1571).

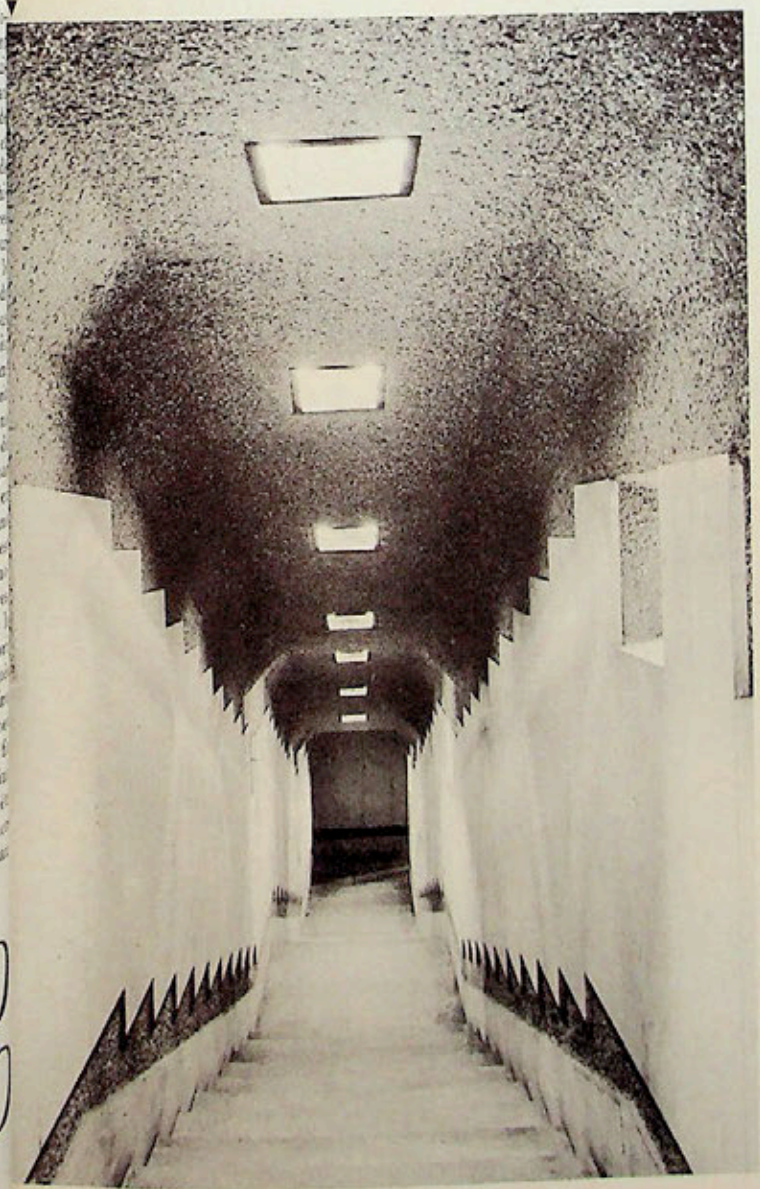
Passerelle aménagée à mi-hauteur des parois dans la « Salla della Balla ». Les collections de porcelaine y sont exposées dans des vitrines dont l'armature est en fer laqué bleu comme la balustrade et le fond en bois clair.



Pages 40-41

Passerelle extérieure reliant la Cour de la Rocchetta et la Cour Ducale. La charpente, les grilles et la balustrade sont en fer laqué bleu foncé, et la main courante en pitchpin.

Un passage aménagé dans l'épaisseur de la muraille mène de la Cour de la Rocchetta à la Cour Ducale. Les marches et une partie du revêtement des parois sont en granit. Lampes encastrées dans le plafond de béton moucheté.

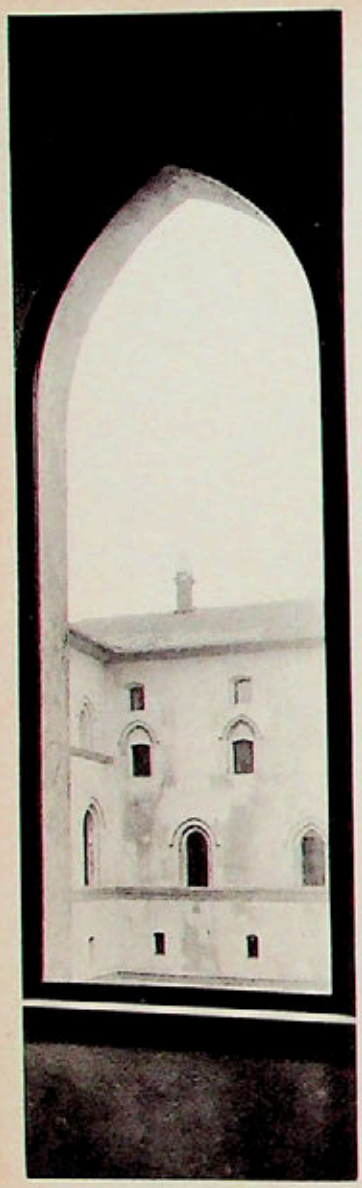


vetage du glorieux monument et, en 1893, Luca Beltrami commença les travaux de reconstruction et de restauration, réinventant dans un esprit néo-romantique et fantasque, le langage architectonique du Moyen-Age et de la Renaissance. Choisi désormais comme siège des différentes collections d'archives et d'œuvres d'art de la ville, le château des Sforza commença à revivre, jusqu'aux bombardements aériens du mois d'août 1943 qui le détruisirent en grande partie.

C'est une tâche difficile que celle à laquelle durent s'attaquer les conservateurs et les architectes milanais chargés de la restauration et de la réorganisation des musées dans l'édifice frappé de tant de vicissitudes marqué de tant de styles, de tant d'adjonctions fantaisistes. Il fallait tenir compte du caractère qu'avait donné au monument la libre interprétation de Beltrami, et en même temps remettre au jour dans toute la mesure du possible, les éléments anciens subsistants, trouver ensuite la manière d'installer dans ces structures chancelantes, un musée grandiose, riche en œuvres de tous les temps et de tous les genres: fragments d'architectures romanes et gothiques provenant d'églises ou de palais milanais, peintures, sculptures et tapisseries, gravures, manuscrits, ors et émaux, meubles, céramiques, armes, instruments de musique de toutes provenances et de toutes époques. Il fallait organiser un musée qui réponde aux exigences actuelles de la conservation et de l'exposition d'un tel patrimoine et qui comporte en outre les services annexes indispensables — bibliothèque, archives, laboratoire, administration, dépôts. Mais cette transformation devait laisser son caractère original et suggestif au *Castello* plus que jamais cher au peuple milanais.

L'œuvre à accomplir requerrait la patience, le tact, l'imagination de ceux qui en étaient chargés et qui devaient assembler les éléments contrastants d'une mosaïque subtile et complexe en respectant à la fois l'histoire et les impératifs fonctionnels. En ce sens, il faut donner acte de leur réussite aux auteurs de ce nouvel aménagement, réalisé en deux étapes, et qui vient de s'achever par l'ouverture de la cour de la Rocchetta: à Constantino Baroni et à son successeur, Paolo Arrigoni, conservateurs des collections artistiques, à Gian-Alberto Dell'Acqua et Alfonso Orombelli, qui les ont aidé, et aux architectes Belgiojoso, Peressuti et Rogers qui menèrent à bien la périlleuse entreprise.

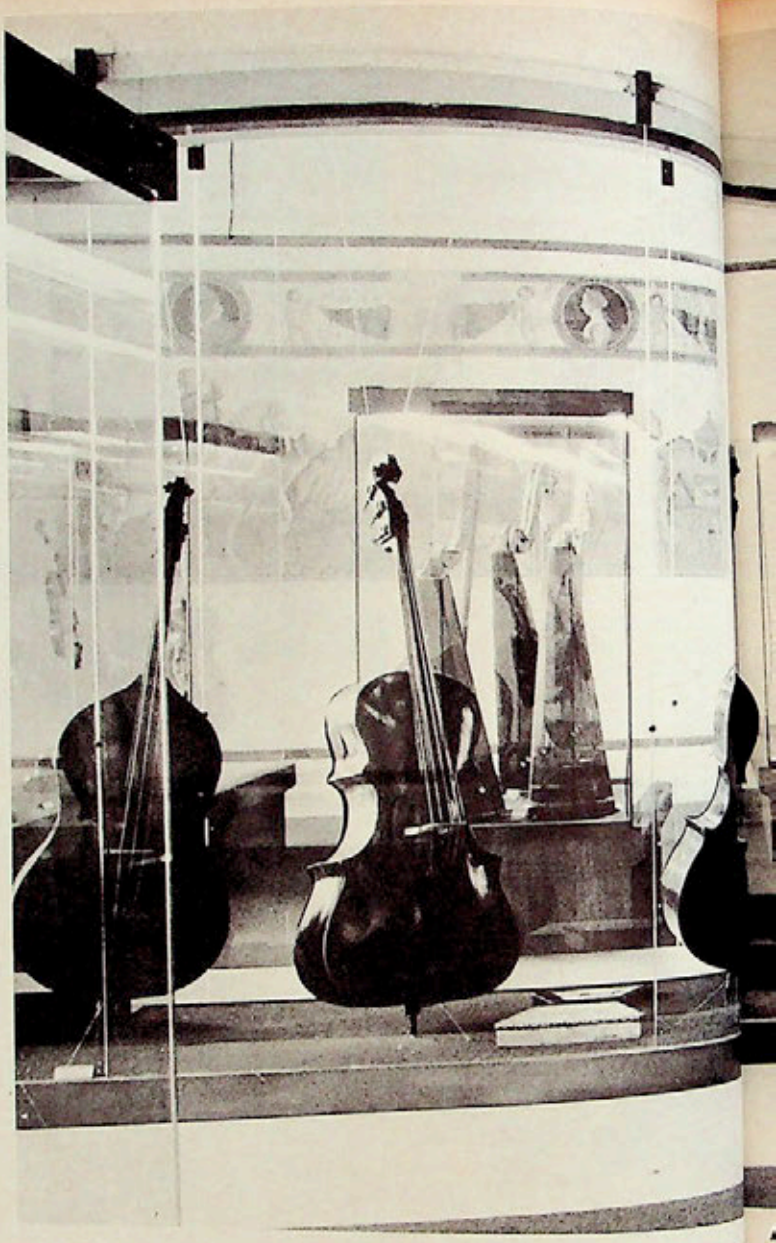
Lors de l'inauguration des salles de la Cour Ducale, en 1956, l'œuvre réalisée suscita dans le monde des historiens d'art, des critiques, des musées, un intérêt passionné, des enthousiasmes, des réserves, des polémiques ardentes. Les uns approuvaient, d'autres blamaient le critère adopté par les architectes et les conservateurs qui avaient choisi d'associer l'efficacité muséographique et le caractère impressionnant de la fabuleuse forte-

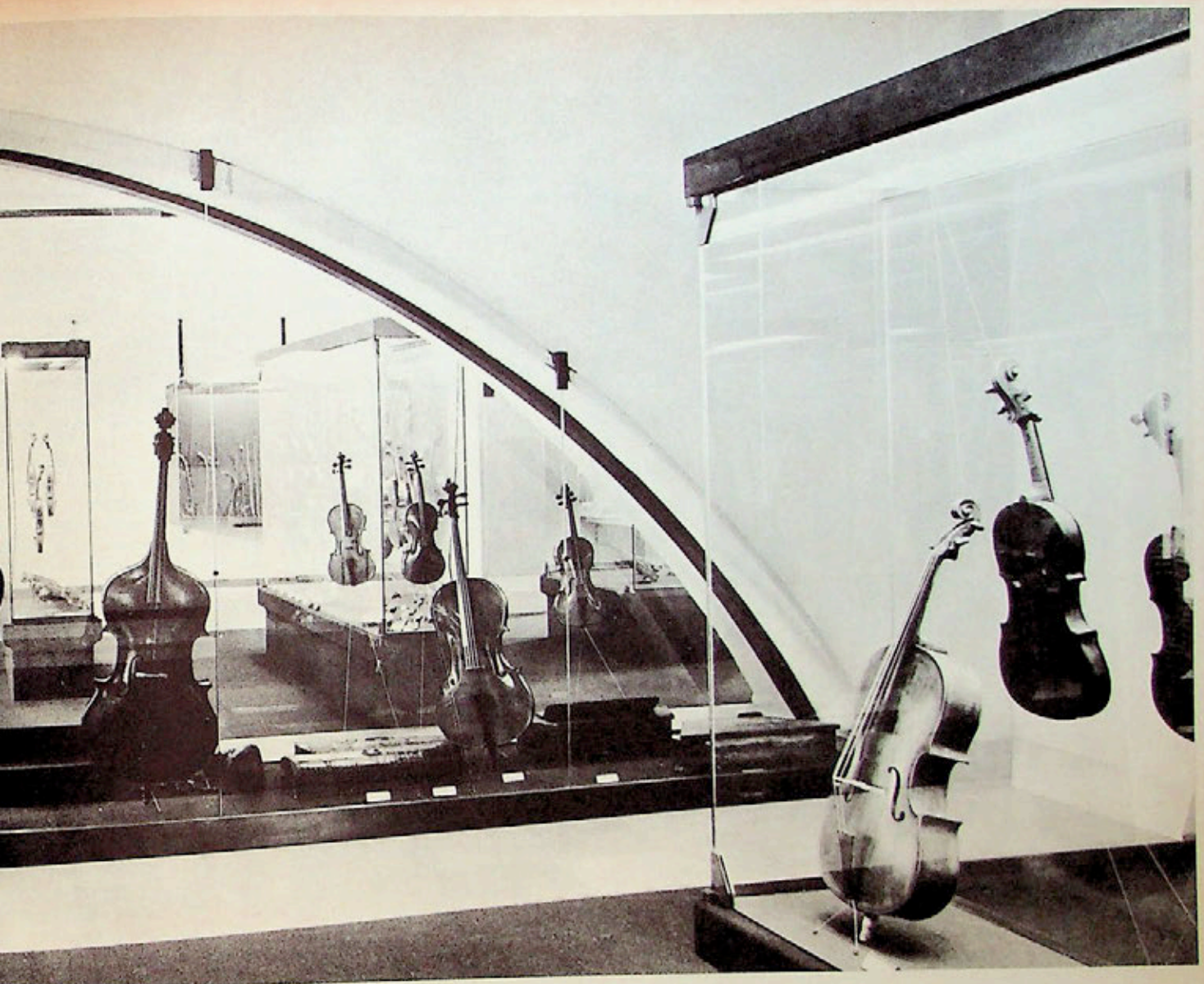


CASTELLO SFORZESCO

resse, pour atteindre l'esprit des visiteurs par la clarté des présentations en même temps que par le pouvoir évocateur du cadre. Les uns trouvaient exemplaire la poésie de cette disposition insolite, d'autres déploraient l'abus des adjonctions architecturales et des aménagements au détriment des structures originelles de l'ancien édifice, au détriment aussi de la simplicité souhaitable pour l'exposition des œuvres d'art. J'ai évoqué brièvement dans *L'Œil* (voir nº 61) cette première réalisation; j'ai loué le parti pris poétique des auteurs et j'ai critiqué certaines solutions particulières, notamment le faste théâtral et la recherche de la présentation. J'ai dit comment le côté spectaculaire, la vivacité de l'invention formelle déployée par les architectes avaient laissé au second plan l'exigence primordiale de la muséographie, la « lecture » simple et directe des objets rassemblés dans ces salles historiques. Mais j'avais précisé, et j'y reviens, que l'aménagement d'un musée dans un édifice historique, chargé de traditions et, dans un certain sens, de sentiments et de légendes populaires, ne pouvait être conçu avec des principes différents. Maintenant que nous avons vu la seconde partie de ces travaux, nous pouvons constater que les architectes ont tenu compte des critiques, qu'ils ont mûri leurs expériences, qu'ils ont su dégager de leur critère de base les éléments essentiels, — scénographie modérée, lecture intelligente du caractère stylistique propre à l'édifice, — susceptibles de s'accorder à la nécessité fondamentale de montrer les œuvres de façon claire et rationnelle.

La partie du château aujourd'hui transformée en musée, l'aile de la Rocchetta, est celle qui avait le plus souffert des bombardements. Elle n'abritait pas les appartements des ducs, mais les pièces réservées à la vie sociale du château, lieux de réunion, chapelles, salles de jeux, chambre de garde. De la Tour de Bonne de Savoie à la *Sala della Balla* (où se déroulait le jeu de paume et qui comportait un balcon pour les spectateurs), et jusqu'à la Salle du Trésor, avec les fresques de Bramante et de Bramantino, un circuit compliqué entre des pièces de proportions différentes, des passages extérieurs et intérieurs, devait être transformé en un itinéraire simple et clair, un parcours logique à travers les nombreuses sections du musée. Il fallait réaliser d'importantes réfections et maintenir un équilibre har-





▲
La Salle des Instruments de musique. Sur la paroi du fond, une fresque d'Ambrogio de Predis. Les vitrines sont éclairées intérieurement par des lampes fluorescentes et garnies de la même moquette rouge que le sol.

Page ci-contre, à gauche
Une fenêtre ouvrant sur la Cour de la Rocchetta. Le châssis est en métal laqué bleu foncé, l'appui en granit.

La « Salla del Castellano » est réservée aux auditions musicales. Au fond, contre la paroi tendue de tissu couleur prune, un orgue ombrien du XVIII^e siècle. Le plafond est enduit d'un revêtement spécial étudié en fonction de l'acoustique. Lustre en métal et verre dépoli (Arteluce). Les sièges (XVII^e-XIX^e s.) sont recouverts du même drap que les murs.

monieux entre le neuf et l'ancien, pour donner son unité à la suite des salles entourant les admirables cours de Terrini et de Bramante. Rappelons que dans ces salles, on devait exposer des collections très disparates, de matières diverses, de styles très éloignés les uns des autres: des grands tableaux lombards des XVII^e et XVIII^e siècles, et le bel ensemble de tableaux flamands et hollandais de la collection Greppi; des sculptures gothiques et des ivoires, des bronzes, des émaux, de l'orfèvrerie de toutes époques; des tissus coptes, d'autres de la Renaissance, et du XVII^e siècle; des porcelaines européennes ou orientales, des pièces de céramique et de verre, et l'extraordinaire collection d'instruments de musique due à Natale Gallini; enfin la série fameuse des grandioses tapisseries de Bramantino.

Chacune de ces collections imposait évidemment des principes particuliers de présentation, d'éclairage, de conservation. Il fallait pourtant obtenir un résultat cohérent et soumettre l'ensemble au caractère propre de l'architecture. Il ne s'agissait pas non plus de miser sur le placement en vedette d'un chef-d'œuvre exceptionnel sur lequel convergerait l'attention des visiteurs et autour duquel on harmoniserait le reste de la collection: chaque objet devait au contraire être mis en valeur, sans inégalités, sans confusion et sans monotonie.

Il fallait enfin trouver les matériaux et les solutions techniques adaptés à une reconstruction scientifique et harmonieuse à la fois pour les éléments d'architecture détruits ou endommagés et mettre au point un mobilier, des vitrines, des socles, des sources lumineuses qui seraient en même temps fonctionnels et accordés par leur style au caractère des lieux et aux éléments similaires utilisés quelques années plus tôt dans les salles de la Cour Ducale. Les pavements et les plafonds, les escaliers et les balcons, les portes, les garnitures extérieures et intérieures, tout a été étudié et réalisé dans cet esprit de rigoureuse cohérence stylistique et de stricte efficacité muséographique. L'ensemble prend ainsi un aspect riche et imposant mais qui reste spontané et simple; une fantaisie contrôlée par un souci constant de mesure « historique » anime cette partie du musée, qu'on peut considérer comme véritablement exemplaire. Le fer, la brique, le cristal, la pierre, les différentes essences de bois créent une sobre harmonie et donnent à l'ensemble un cachet d'élégance ancienne qui respecte la couleur et la structure des vieilles salles: il n'y a aucune fraude de la part des architectes sur le caractère fondamental de l'édifice. Et ceci est la preuve qu'ils ont atteint leur but, qu'ils ont su non seulement faire une restauration mais aussi créer une atmosphère.

J'ai fait avec les trois architectes le tour des salles de la Rocchetta, j'ai franchi avec eux l'antique passerelle de défense

CASTELLO SFORZESCO

qui relie les deux parties de l'édifice, j'ai apprécié la manière dont a été résolu le problème des rapports entre l'extérieur et l'intérieur, les passages creusés dans l'épaisseur des murailles primitives, l'ample jeu des escaliers et des balcons entre les immenses salons restaurés. De cette visite est né, plutôt qu'une interview, un colloque dont je vais donner ici les principaux points, qui permettront, je crois, de mieux comprendre les buts et les méthodes adoptés par les architectes.

Russoli: Lorsque vous avez abordé la remise en état de cette partie du Castello Sforzesco et l'installation du musée, dans quelle mesure avez-vous tenu compte de l'expérience faite durant les travaux de la Cour Ducale et des observations critiques faites à cette occasion?

Belgiojoso, Peressuti, Rogers: Le premier problème que nous nous sommes posé a été d'interpréter cette nouvelle zone dans un esprit approprié au caractère spécifique du « contenu » et, tout en les différenciant, d'établir l'unité de l'ensemble des collections, de manière à faire sentir immédiatement au visiteur le caractère des lieux et celui des objets qui y sont exposés. Pour la restauration et la muséographie, nous avons certainement tiré profit de notre expérience précédente et des critiques dont elle avait fait l'objet pour atteindre à une simplicité accrue dans l'expression stylistique. Car si la première partie, par son caractère même, autorisait un cert faste et la mise en œuvre moyens relativement complex nous avons cherché ici à n accorder au ton plus discret salles et à permettre une obs vation plus paisible des t vastes collections.

R.: Comment avez-vous rés le problème du parcours du v teur, sans rupture par rapp à la première partie du musé

B., P., R.: Nous avons étudié passage extérieur par les anci chemins de ronde; de manière créer une zone de raccord et faire participer l'architect même du château à la vie musée. Le circuit commence do en haut et se déroule en desce dant sur les deux étages q comporte la partie de la R chetta aménagée en musée. Da la « Salla della Balla », à trav un passage creusé dans l'épa seur de la muraille, le visite rejoint la Cour Ducale et l'entr du musée.

R.: Avez-vous fait d'autr modifications de structure à l'i térieur?

B., P., R.: Nous avons étal une passerelle, à peu près à m hauteur des salles pour créer meilleur rapport entre la mesu humaine et l'atmosphère d pièces. Cette passerelle servi aussi à des expositions divers organisées par la direction c musée. De là-haut, les visiteu pourront en outre jouir d'un vue d'ensemble grandiose sur l salles, les vitrines et les objet

R.: Comment avez-vous conç la disposition générale de l collection d'instruments de mu sique?

B., P., R.: Nous l'avons conçu comme celle d'un orchestre, d telle façon que chaque pièc tout en étant présentée pou elle-même, s'intègre à l'ensembl par des rapports réciproques trè forts. La tenture rouge qui garn les vitrines donne à la présenta tion le caractère « rituel » qui es

◀ *Le plafond de la Salle de l'orfèvrer est fait de poutrelles de fer laqu rouge minium soutenant des élémen de terre-cuite. Au premier plan, d ostensoirs et des reliquaires lombar de différentes époques.*

En haut de la page

La Cour de la Rocchetta dominée p la Tour de Bonne de Savoie.

Page ci-contre

Un grand lustre en fer laqué bl équipé de globes d'opaline éclair la Salle du Trésor, destinée au expositions temporaires et aux con rences. Une fresque de Bramant a été préservée sur le mur du fon Sol dallé de marbre rouge de Vérone

de tradition dans les lieux où de tels objets sont utilisés. Nous avons également tenu à placer dans la « Salla della Balla », près des instruments à clavier, les grandes tapisseries Trivulce, qui forment une sorte d'accompagnement choral à cet « orchestre ».

R.: Quelles sont les solutions techniques (au point de vue de la muséographie et au point de vue architectonique) qui vous semblent les plus originales et les plus réussies?

B., P., R.: Une visite du musée permettra seule de juger si nous avons su atteindre notre but. Elle montrera en tout cas qu'il est moins aisé de s'exprimer sobrement que de recourir à une plus grande richesse de moyens. La reconstitution des plafonds en éléments de terre cuite soutenus par des traverses de fer, donnant à la fois une impression de chaleur et de simplicité, constituent, nous semble-t-il, une intéressante réussite technique et stylistique. Quant aux vitrines, après de longues études, elles ont été conçues de manière à répondre aux différentes exigences de l'exposition, de la protection et de l'éclairage des objets très divers qu'elles devaient abriter, tout en maintenant une certaine unité de style. Nous voudrions dire aussi combien nous sommes satisfaits de la galerie creusée dans le mur, par laquelle nous avons cherché d'une manière presque littérale, à rendre sensible le caractère même du *castello* primitif.

Ainsi, dans les réponses des architectes, un thème revient avec insistance, celui de l'accord entre le cadre traditionnel, son contenu psychologique, et la nouveauté fonctionnelle du musée. Cet accord pleinement atteint, fait justement le prix et l'intérêt de cette réalisation, qui prend place à côté des autres très beaux musées créés en Italie au cours de ces dernières années, à Milan même, à Venise, à Pise, à Gênes, à Pérouse, à Naples, à Turin, à Rome, à Palerme, à Possagno, à Vérone, etc... Dans ces différents musées, des architectes qui sont parmi les créateurs les plus efficaces du style de notre temps, comme Scarpa, Albini, Sanpaolesi, Martelli, Gardella, Bassi, et Boschetti, Labo', Minissi, De Felice, ont su préserver leur vision moderne, tout en respectant l'œuvre ancienne. Et c'est là la meilleure des louanges à adresser à Belgiojoso, Peressuti et Rogers, grâce auxquels Milan voit revivre aujourd'hui un édifice chargé d'histoire.

FALCONETTO
MILANO - VIA S. ANDREA 8 A
DITTA SIGILLO
Via Vittoria, 14
ROMA
Messrs. CLARENCE HOUSE LTD.
38, East 57th Street
NEW YORK 22

233

décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

Ce fascicule a été réalisé avec le concours de Enrichetta Ritter

L'ATELIER DE MANGIAROTTI

La via Capuccio, où l'architecte Angelo Mangiarotti a installé ses bureaux, dans un monastère désaffecté, est l'une des plus vieilles rues de Milan, l'une des râres qui ait conservé un certain charme et une relative tranquillité. Au-dessus du cloître de l'ancien couvent des Humiliates, l'étage, d'abord aménagé en appartement, a été transformé par la démolition de toutes les cloisons non portantes. Il comporte essentiellement aujourd'hui une entrée, un secrétariat, une pièce de réception, une grande salle de dessin, un petit laboratoire et le bureau personnel de l'architecte.

Photographies Marc Lavrillier

1

2

1. Les fenêtres géminées des bureaux s'ouvrent au-dessus de la galerie et du cloître du XV^e siècle, qui est classé monument historique.

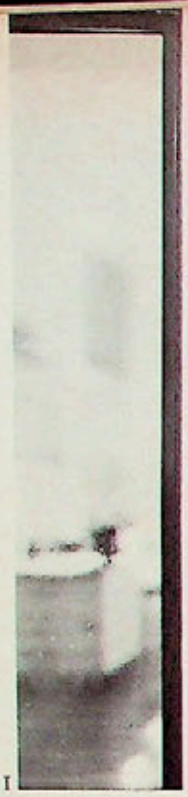
2. Dans la salle réservée à la réception, des éléments de ciment-amiante forment les supports de la table de bois. Sur le mur, un panneau recouvert de tissu rouge permet d'accrocher les photographies des réalisations de l'architecte.

3

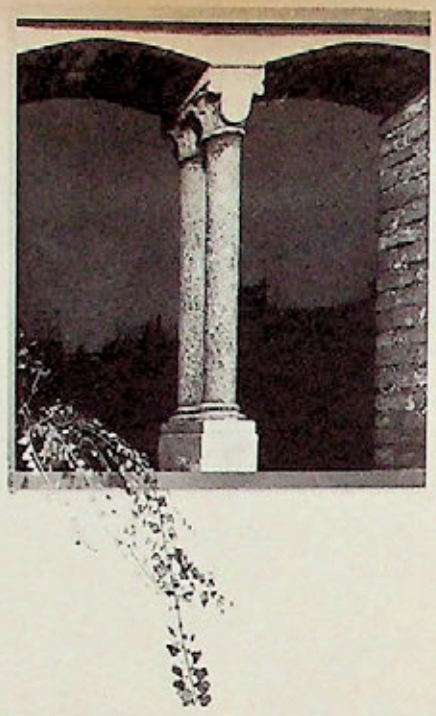
3. La grande salle de dessin vue de l'entrée (13 × 8 m.) Au premier plan, sur l'une des dix tables qui occupent la pièce, quelques-uns des bronzes récemment dessinés par Mangiarotti.

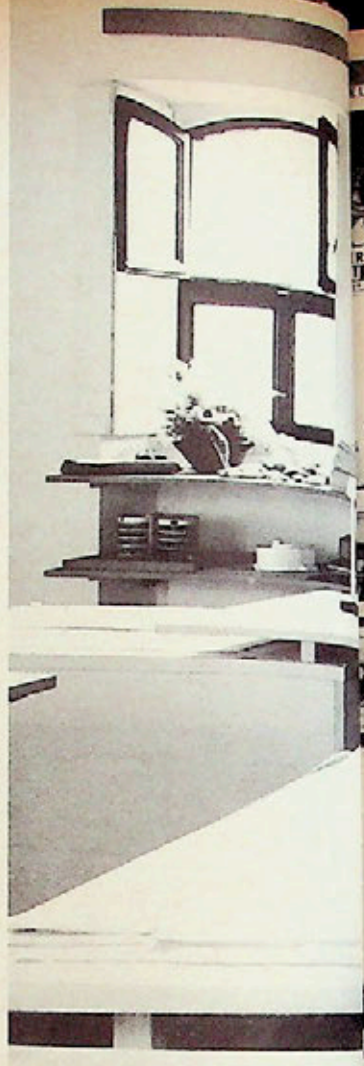
4

4. Le bureau d'Angelo Mangiarotti. Sur la longue table qui sert aux réunions de travail et sur les étagères, quelques pendules de la série Secticon. Au fond, près de la fenêtre, une photographie dédicacée de Walter Gropius.



1

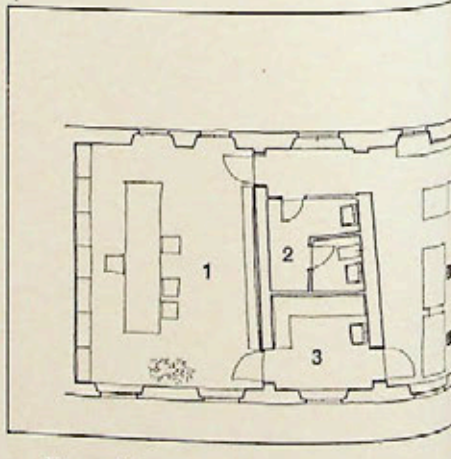




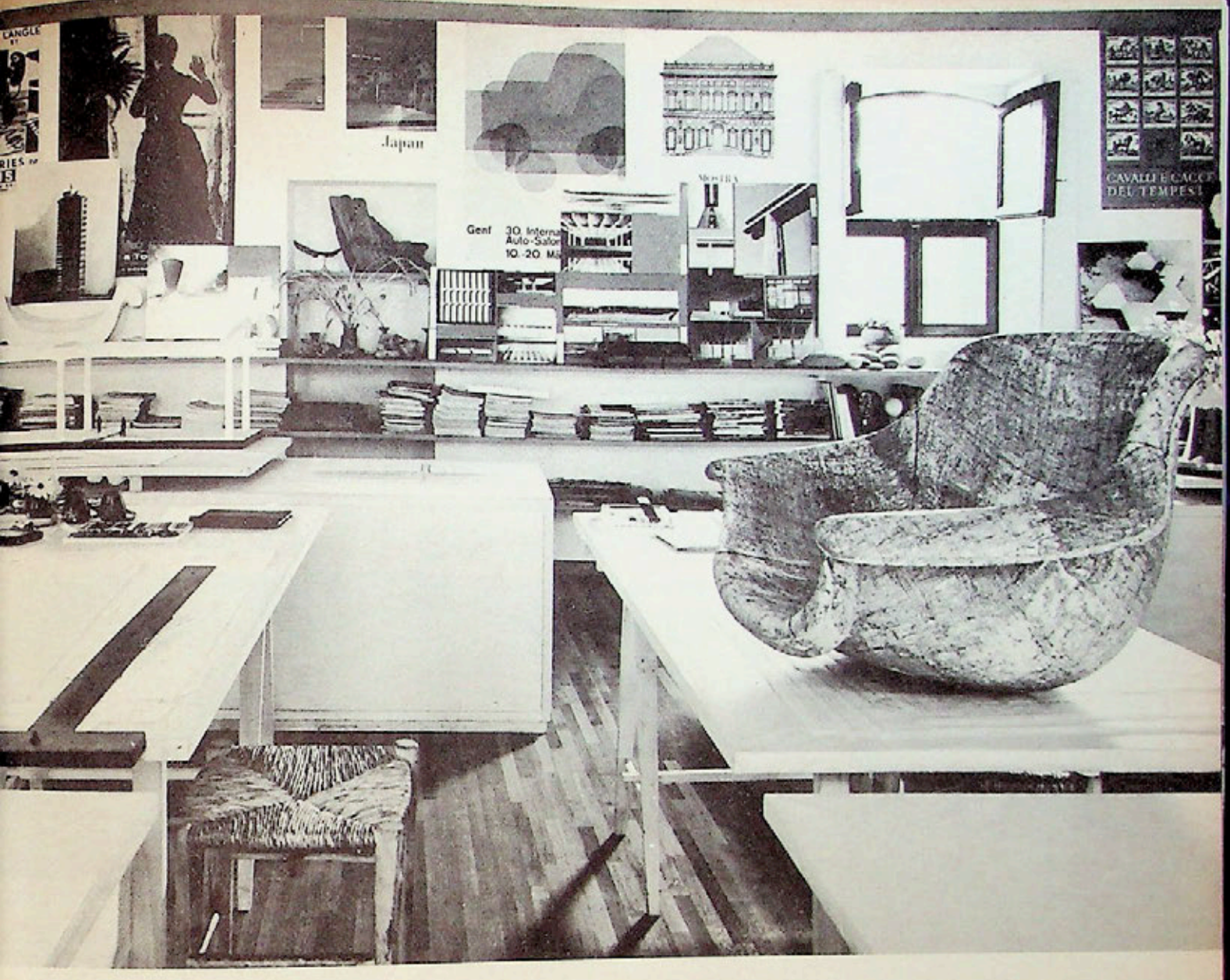
3

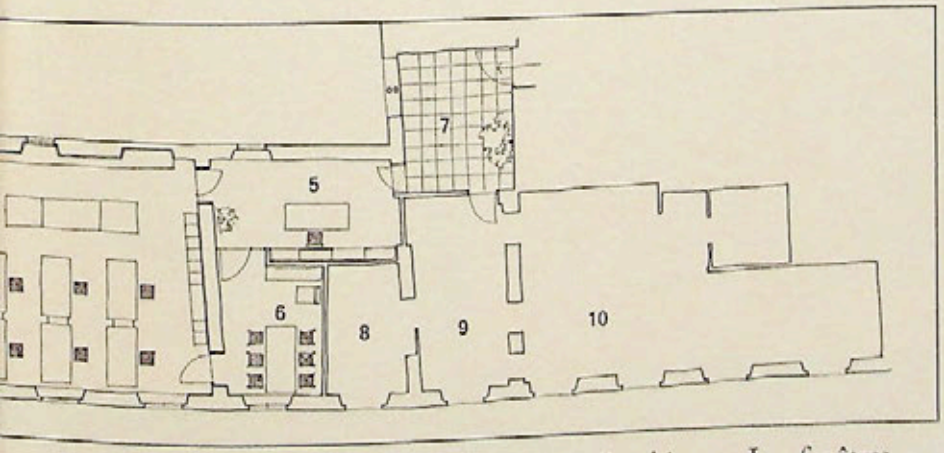
2

4



1. Dans l'entrée, la porte et le châssis de la fenêtre sont en fer laqué gris foncé. Celle-ci est fermée par un seul panneau vitré qui peut s'enlever en été.

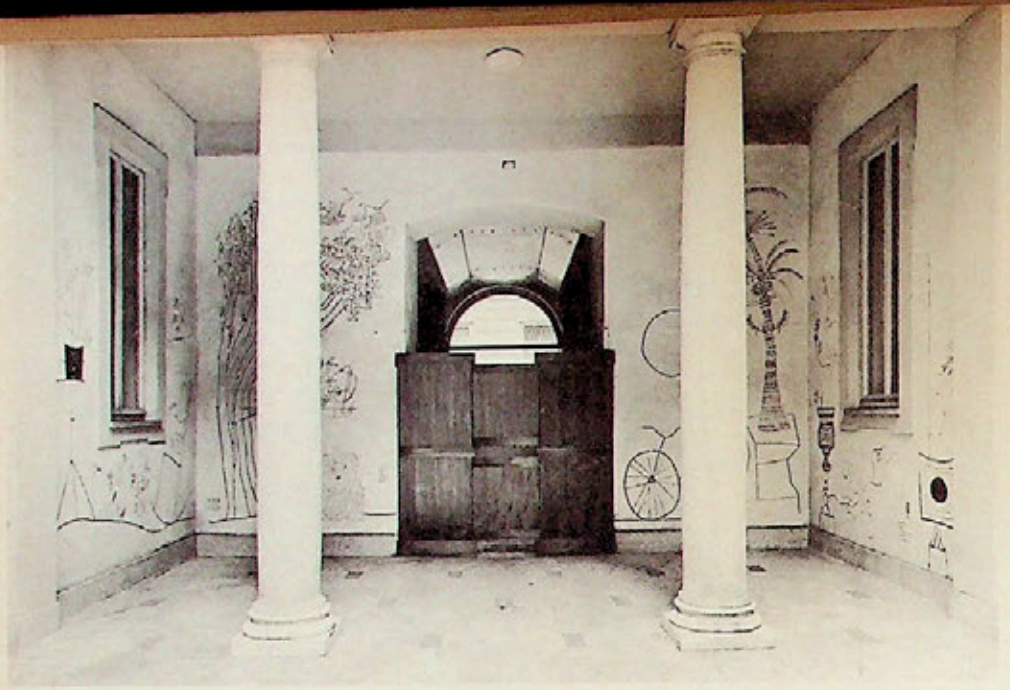




2. Un autre aspect du bureau de l'architecte. Les fenêtres, dont la partie supérieure seule est mobile, sont les mêmes tout autour du cloître. Un grand panneau de linoleum, à droite, sert de tableau noir. A gauche, un meuble en hêtre, à portes coulissantes, contient les cartes, les plans, les livres. Au-dessus, des vases en terre cuite de la région de Naples.

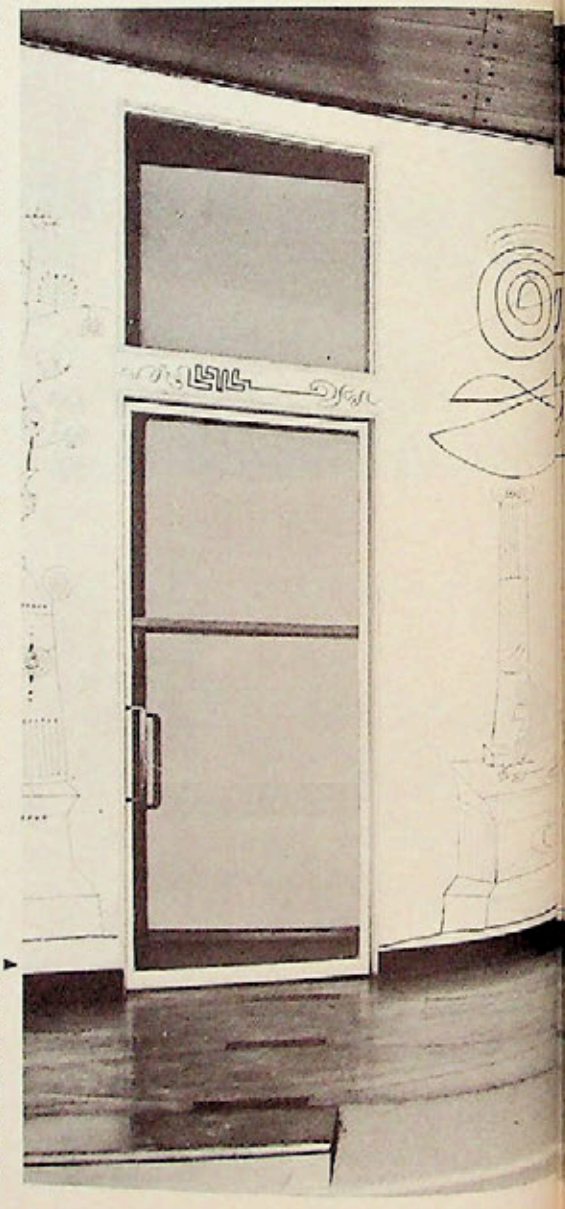
3. Le grand atelier de dessin. La paroi du fond est aménagée pour l'affichage des photos, notes, projets, etc. Au premier plan, la coque en polystirène d'un fauteuil en cours de fabrication (voir page 65).

4. Plan d'ensemble des bureaux de Mangiarotti : 1. Bureau personnel de l'architecte. 2. Salle d'eau. 3. Laboratoire. 4. Salle de dessin. 5. Secrétariat. 6. Réception. 7. Entrée. 8-10. Appartements privés.



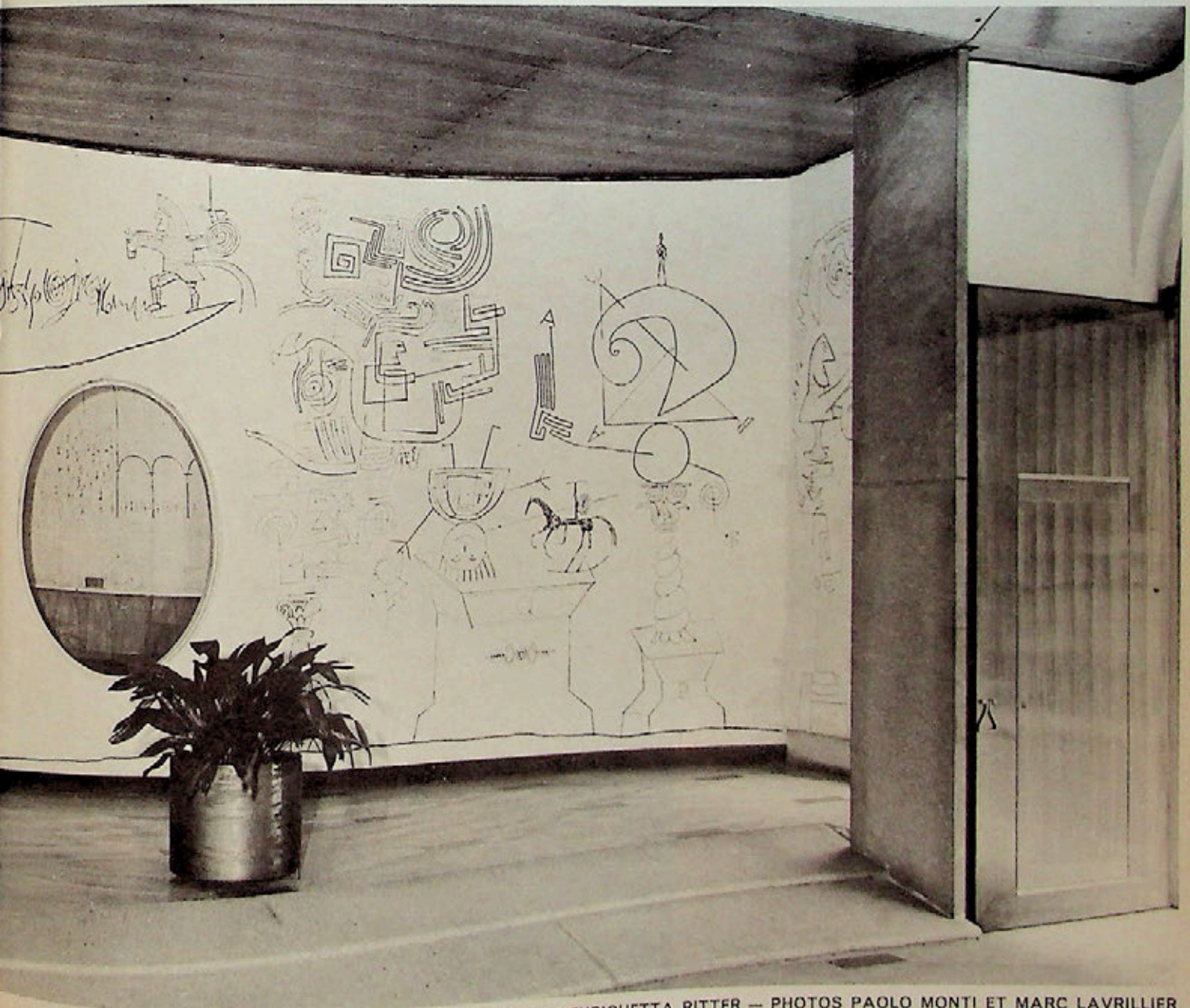
◄ Sur les parois de la cour, le « graffito » que les architectes ont demandé à Saul Steinberg crée un rythme de libre fantaisie qui donne une animation nouvelle à cette demeure du vieux Milan. Steinberg avait déjà collaboré avec Belgiojoso, Peressutti et Rogers pour le « Labyrinthe » présenté à la 9e Triennale de Milan. Il a réalisé ici un décor qui lui tient à cœur et il a lui-même commenté les figures dont le labyrinthe reste le thème essentiel: au delà des colonnes, à droite, « le palmier décoratif, un monument à l'artificialité du palmier. La bicyclette derrière la porte. Le soleil, qui est simplement une autre roue de bicyclette, une illusion ». A gauche « un chien baroque et un dernier labyrinthe végétal, l'arbre ».

Au cœur du Milan de Stendhal, via Bigli, on vient d'achever la restauration d'un palais du XVIIIe siècle à l'architecture imposante. L'œuvre entreprise semble illustrer une remarque de Stendhal précisément, à propos des habitants de la ville: « La secrète ambition de tous les Milanais, c'est de bâtir une maison, ou du moins de renouveler la façade de celle qu'ils tiennent de leur père ». Le propriétaire comme les architectes — Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti et Ernesto Rogers — n'ont pas cherché à réaliser une opération « archéologique »: ils ont voulu accorder aux traits originaux de l'édifice, dont le caractère devait être préservé, les formes et les valeurs nouvelles qui l'adapteraient à la vie d'une famille d'aujourd'hui. Ils ont parfaitement atteint leur but en utilisant avec discernement des matériaux rares, en donnant aux pièces un caractère intime sans étriquer le cadre, en plaçant des œuvres d'art de grande valeur parmi les objets les plus simples. Grâce à eux, un palais d'autrefois a retrouvé la vie et, tout en conservant sa noblesse, échappe à la rigidité, à la froideur qui sont parfois le lot de certaines architectures « seigneuriales ». La cour, par exemple, a été ouverte sur la rue, devenant accessible à la vue des passants au lieu de demeurer close comme c'était la règle pour les édifices de ce genre. Le grand « graffito » de Saul Steinberg qui la décore ne pouvait trouver une destination plus stendhalienne aux yeux des « happy few » qui, parmi la foule, sauront en déchiffrer les messages. Ainsi, cette belle demeure est à nouveau intégrée à la rue, à ce quartier typique de Milan, hanté de souvenirs prestigieux, mais qui peut, par des rénovations semblables, participer encore au développement de la cité moderne.



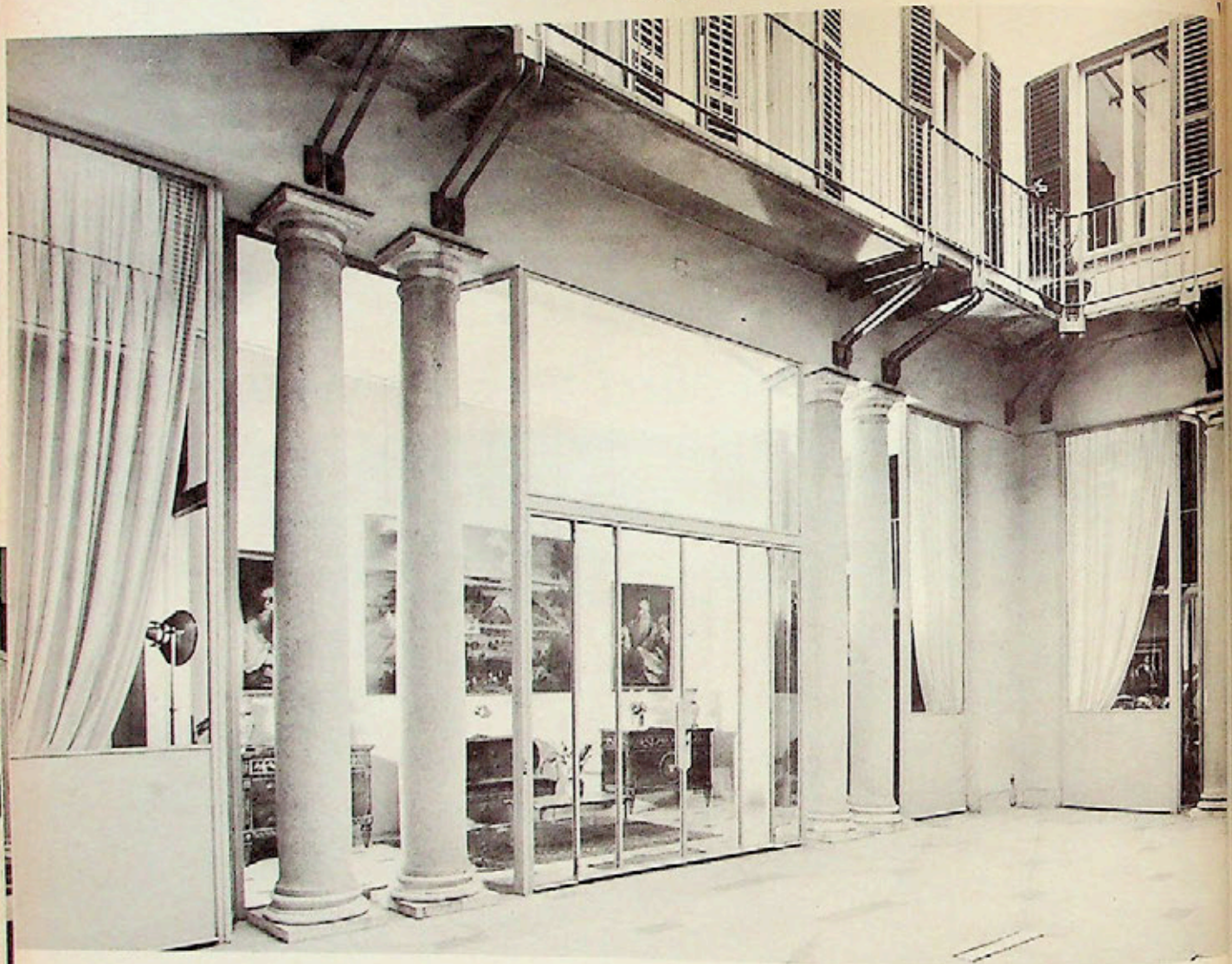
Une autre paroi de la cour (à gauche, la porte de la conciergerie). Sous un plafond de noyer, le « graffito » de Steinberg continue. Il le décrit ainsi: « quatre monuments pour quatre héros, qui sont des réincarnations de la même attitude, se lancer à la découverte du labyrinthe »: Candide s'attaquant à une signature, « labyrinthe politique de l'autorité, » Thésée et Ariane, Don Quichotte luttant contre un moulin à vent « qui n'est autre que l'esprit infantile du Moyen-Age chevaleresque, un labyrinthe psychologique et permanent, » enfin « Pythagore, prouvant la nécessité du labyrinthe (en l'occurence le point d'interrogation) pour soutenir son triangle, la logique et la certitude ». Ailleurs apparaissent « le labyrinthe de Milan... avec le labyrinthe vertical du futur métro », « la géométrie du chat... un peu un autoportrait », le Minotaure, etc. Steinberg conclut en disant: « Ce sont des explications... Avec un peu de fantaisie et d'habitude, on peut en trouver d'autres. Il me semble normal qu'une œuvre durable comme celle-ci conserve une certaine souplesse, un certain mystère, et apporte des sujets de réflexions... » ►

A Milan, dans la via Bigli chère à Stendhal, une maison dont la façade n'a pas changé connait aujourd'hui une vie nouvelle

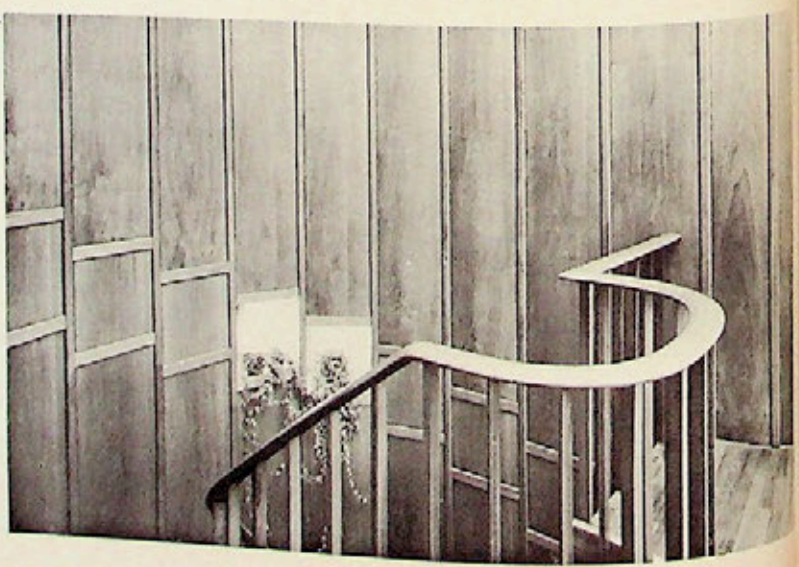


TEXTE DE ENRICHETTA RITTER — PHOTOS PAOLO MONTI ET MARC LAVRILLIER

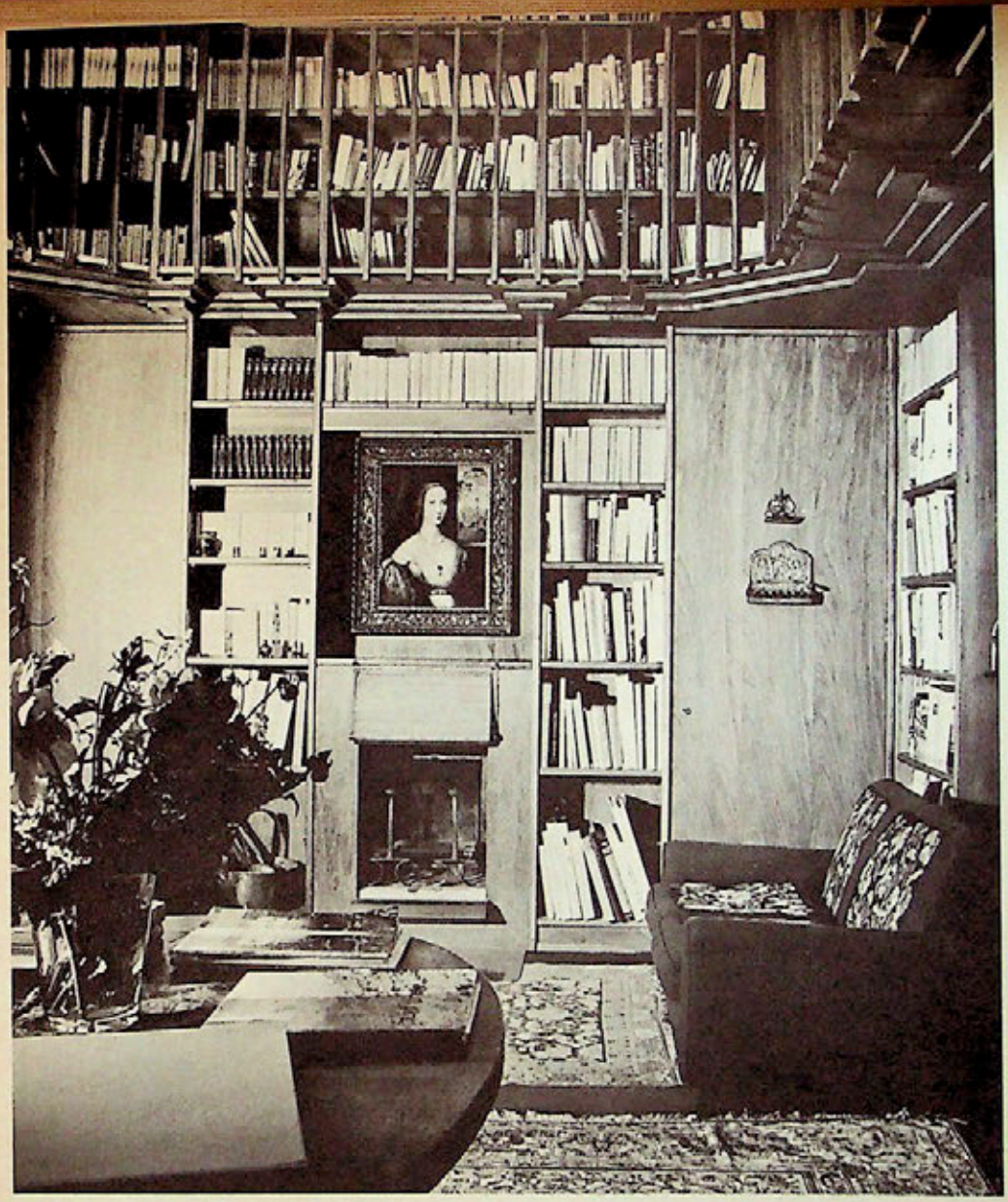
Alors que la façade sur la rue a été seulement ravalée, il a fallu reprendre entièrement la cour intérieure pour dégager les colonnes de marbre rose qui avaient été noyées dans des constructions plus tardives. Le sol est un dallage de porphyre et de marbre de Baveno, le même que celui des colonnes. Au delà de la paroi vitrée, entièrement mobile, on aperçoit dans la galerie un bel ensemble de meubles Louis XVI et une série de tableaux du XVII• siècle



L'arrivée de l'escalier à l'étage. Sur le revêtement de noyer, l'éclairage est encastré derrière des plaques de verre dépoli dans quelques uns des panneaux carrés destinés à encadrer une collection de dessins. Rampe et main courante en noyer. ►



▲
Le dallage du vestibule est le même que celui de la cour, mais ici le marbre a été poli. Une très belle collection de peinture, que les architectes ont su mettre en valeur sans aucune monotonie, est répartie dans les différentes pièces de la maison : ici, sur la paroi de noyer, un ensemble de tableaux flamands.

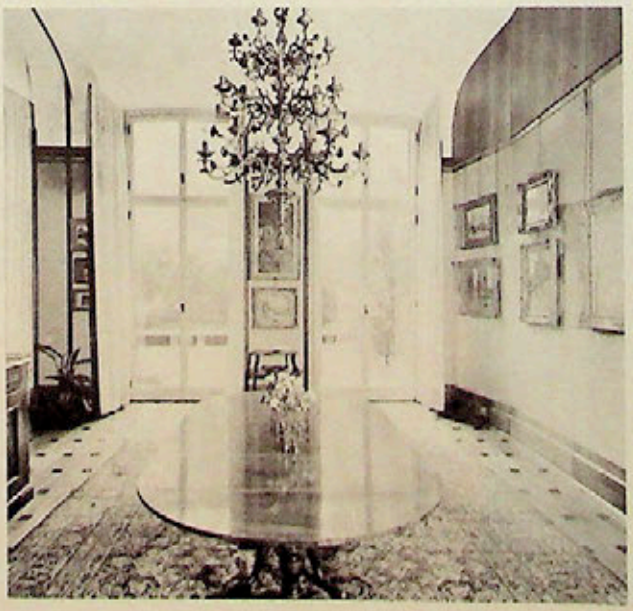


◄ Le noyer foncé, qui apparaît dès la cou
comme un élément essentiel du déco
de la maison, est utilisé dans la bibli
thèque pour le revêtement des murs
la galerie et la cheminée, que domin
un portrait de Francesco Granacc
peintre florentin élève de Ghirlandaj

Ci-dessous, à gauche

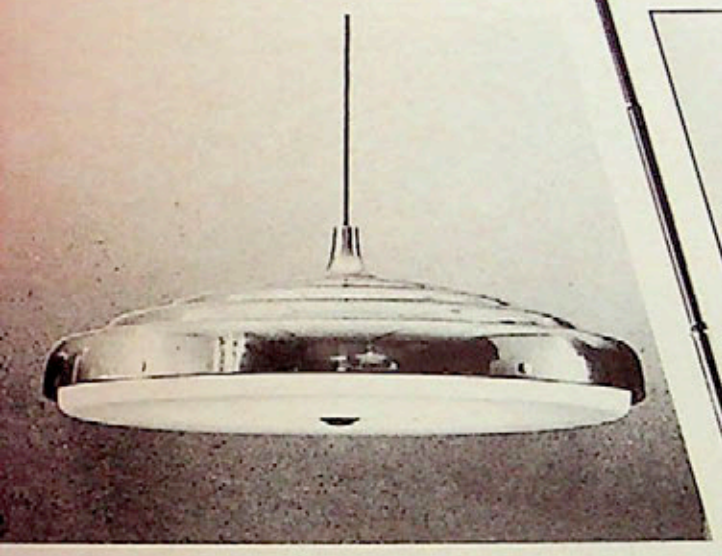
Dans la salle à manger, une série d
toiles impressionnistes est accro
chée sur le tissu crème des murs
dont la partie haute est recouverte
d'une boiserie de noyer foncé. Lustre
hollandais du XVII[e] siècle. Table an
glaise XVIII[e]. Le parquet est une mar
queterie de noyer et d'ébène sur la
quelle est posé un beau tapis persan

Le salon est une très grande pièce
dont l'aménagement met en valeur les
belles proportions tout en créant une
atmosphère intime et raffinée : lustres
vénitiens du XVIII[e] siècle, grands
tapis d'Orient sur le parquet, meubles
laqués gênois (ci-dessous au premier
plan) ou vénitiens (page ci-contre à
droite), sièges et canapés du XVIII[e] siè
cle. Les tables basses, en écaille et
marbre sur piètement de cuivre, ont
été dessinées par les architectes.
Au-dessus de la cheminée en cuivre
et noyer, surmontée d'une tablette de
marbre blanc, un tableau de Magnasco.
Sur le mur de droite, un portrait de
Longhi. Au fond, derrière le piano
(ci-dessous) d'autres tableaux du peintre vénitien. Le revêtement des murs est
le même que celui de la salle à manger



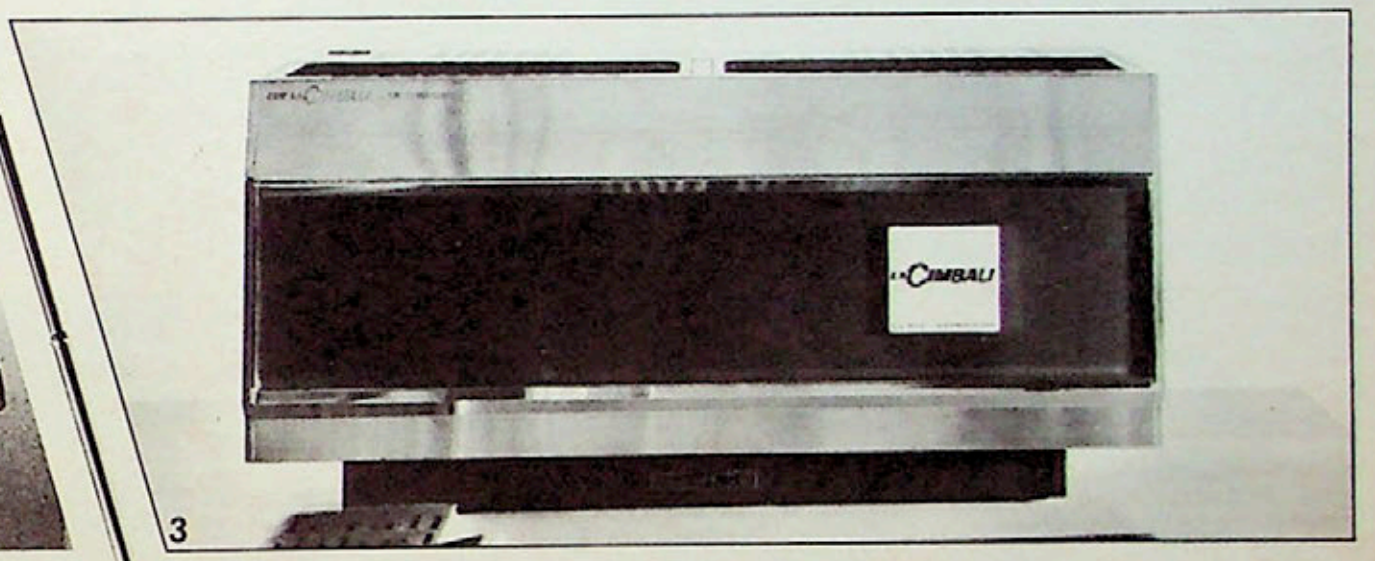
IDEES ITALIENNES

. Ces objets de verre d'époque 1900, (pique-fleurs, panier, miroir) réalisés à Murano d'après des modèles français, se détachent sur le fond éclatant du tissu « Fiori Giaponesi » que Ken Scott a dessiné pour Falconetto, Milan. (Excl. pour la France A l'épi d'or).

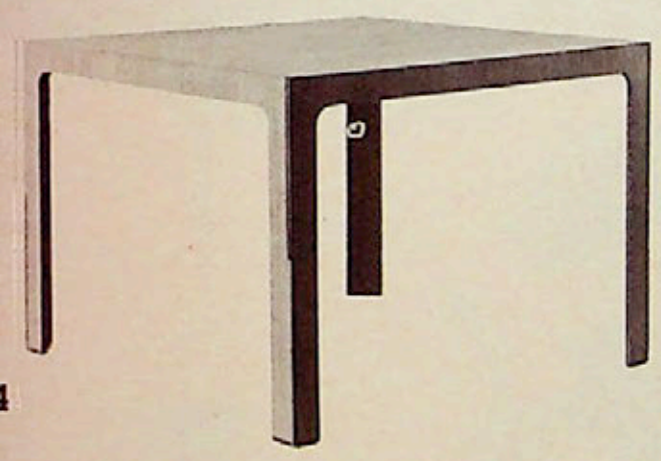


2. Lampe-plafonnier dessinée par Gino Sarfatti pour Arteluce, Milan.

3. La qualité esthétique de la machine à café « Pitagora » — réalisée par la Direction technique et les architectes Achille et Pier-Giacomo Castiglioni pour Giuseppe Cimbali à Milan — et la mise au point qui simplifie au maximum son utilisation lui ont valu le Compasso d'oro en 1962. Ce prix fondé en 1954 par la Rinascente et décerné aujourd'hui par un jury international, récompense chaque année les créations les plus neuves et les plus intéressantes dans le domaine de l'esthétique industrielle (voir « L'Œil » N° 73.)



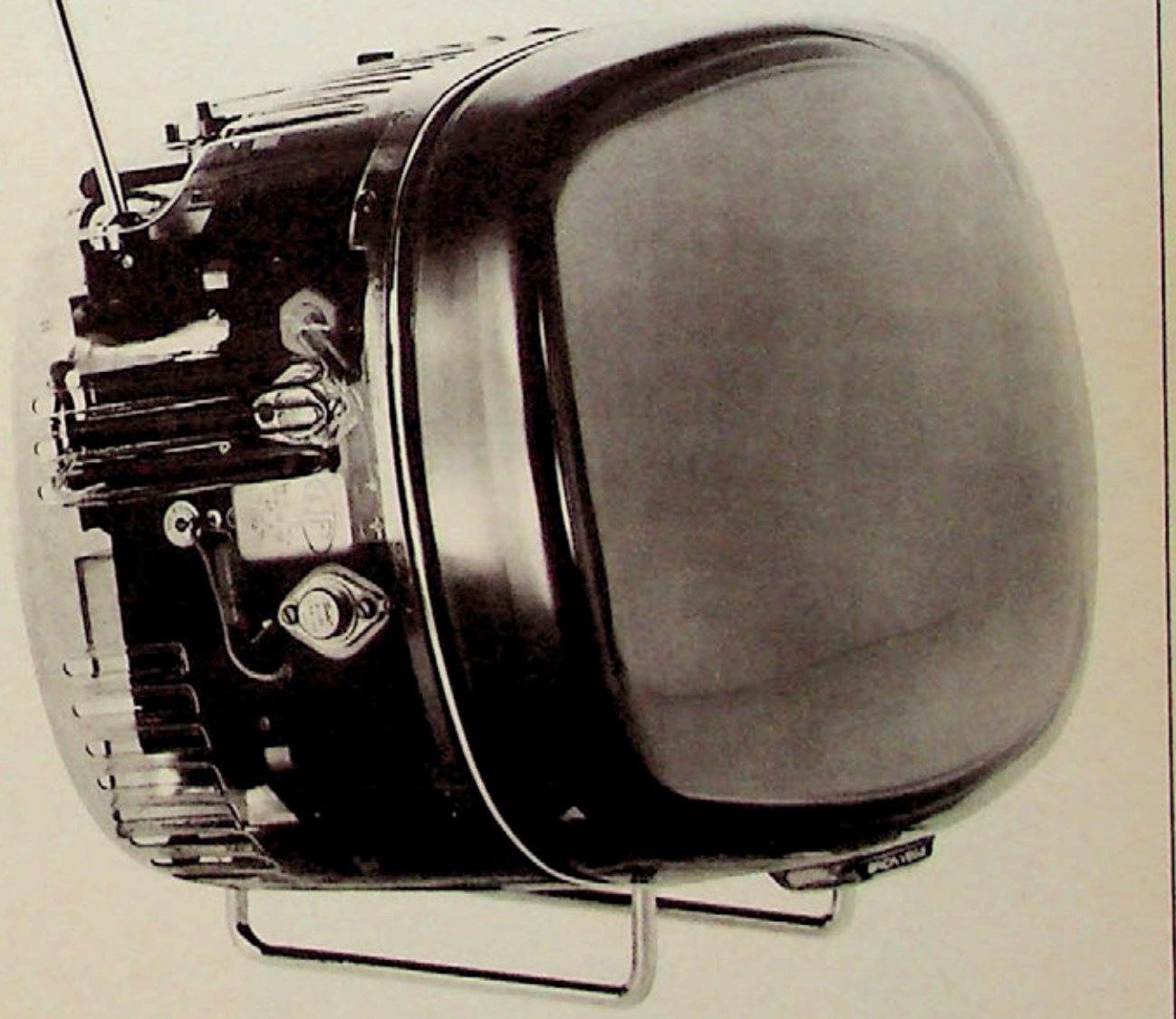
3



4

4. Le Compasso d'oro a été accordé en 1962 à cette table de repas, de jeu ou de bureau réalisée par Mario Bellini et diffusée par la firme Sandro Pedretti et F°-Mariano Comense. L'utilisation rationnelle du matériau permet de renoncer à la conception traditionnelle plateau-ceinture-pieds, pour obtenir un meuble de lignes simples et élégantes.

5. Le téléviseur « Doney » créé par Marco Zanuso et Richard Sapper pour Brion Vega & C., Milan, a reçu le Compasso d'oro 1962 pour sa conception nouvelle. Le volume déterminé par les dimensions de l'écran garde son caractère fonctionnel au lieu de se dissimuler sous un revêtement qui en ferait un élément intégré au mobilier d'une pièce.



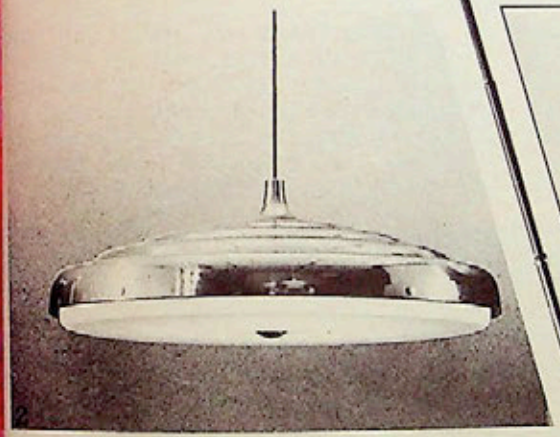
5

IDEES ITALIENNES

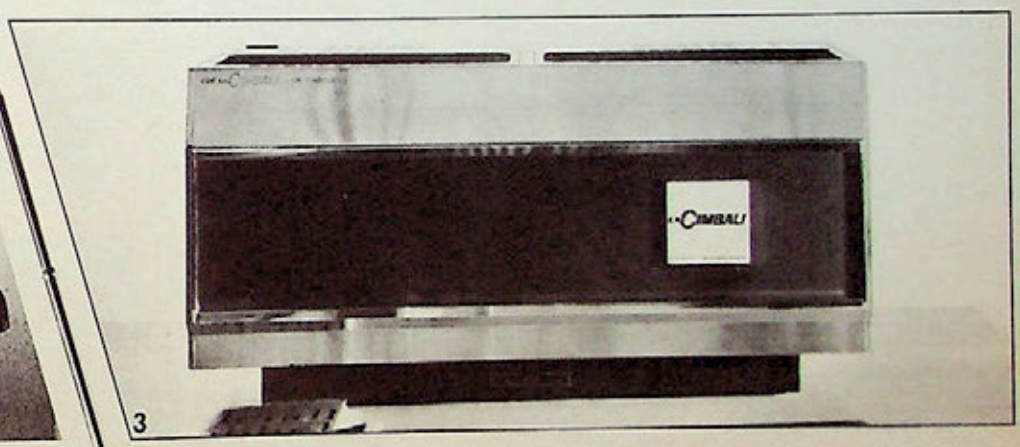
1. Ces objets de verre d'époque 1900, (pique-fleurs, panier, miroir) réalisés à Murano d'après des modèles français, se détachent sur le fond éclatant du tissu « Fiori Giaponesi » que Ken Scott a dessiné pour Falconetto, Milan. (Excl. pour la France A l'épi d'or).

2. Lampe-plafonnier dessinée par Gino Sarfatti pour Arteluce, Milan.

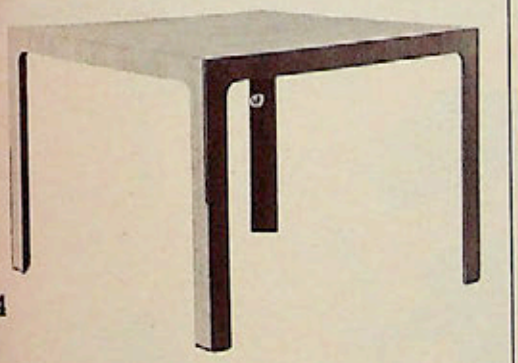
3. La qualité esthétique de la machine à café « Pitagora » — réalisée par la Direction technique et les architectes Achille et Pier-Giacomo Castiglioni pour Giuseppe Cimbali à Milan — et la mise au point qui simplifie au maximum son utilisation lui ont valu le Compasso d'oro en 1962. Ce prix fondé en 1954 par la Rinascente et décerné aujourd'hui par un jury international, récompense chaque année les créations les plus neuves et les plus intéressantes dans le domaine de l'esthétique industrielle (voir « L'Œil » N° 73.)



2



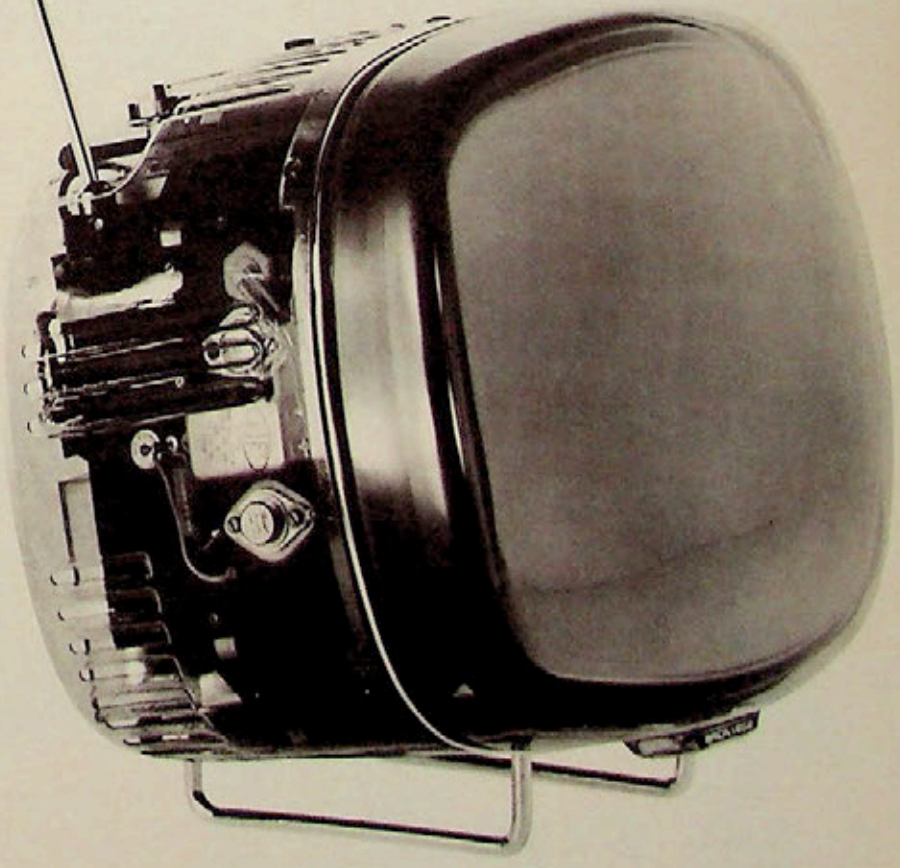
3



4

4. Le Compasso d'oro a été accordé en 1962 à cette table de repas, de jeu ou de bureau réalisée par Mario Bellini et diffusée par la firme Sandro Pedretti et Fo-Mariano Comense. L'utilisation rationnelle du matériau permet de renoncer à la conception traditionnelle plateau-ceinture-pieds, pour obtenir un meuble de lignes simples et élégantes.

5. Le téléviseur « Doney » créé par Marco Zanuso et Richard Sapper pour Brion Vega & C., Milan, a reçu le Compasso d'oro 1962 pour sa conception nouvelle. Le volume déterminé par les dimensions de l'écran garde son caractère fonctionnel au lieu de se dissimuler sous un revêtement qui en ferait un élément intégré au mobilier d'une pièce.



5

1. Ce téléindicateur alphabétique et numérique pour les aéroports et les gares de chemin de fer a reçu également le Compasso d'oro en 1962. Gino Valle qui l'a conçu pour Solari et C. S. p. A. (Udine) a su préserver l'esthétique sans nuire à la clarté de lecture d'un dispositif complexe.

2. Dans la mise au point de la carrosserie Sigma, aux lignes sobres et élégantes, le souci premier des constructeurs — la Pininfarina de Turin — a été d'obtenir le maximum de sécurité : résistance différenciée des structures, glaces et pare-brise éjectables, portes coulissantes, montage souple du volant et du tableau de bord. Elle est conçue en outre pour s'adapter aussi bien à des modèles de voiture avec moteur avant qu'à des modèles à moteur arrière.

3. Avec les vases de la série « Marco », réalisés par Salviati & C. à Venise, qui ont reçu un Compasso d'oro en 1962, Sergio Asti est parvenu à une solution formelle inédite pour des pièces de verrerie, présentant en outre l'intérêt de pouvoir être exécutée mécaniquement.

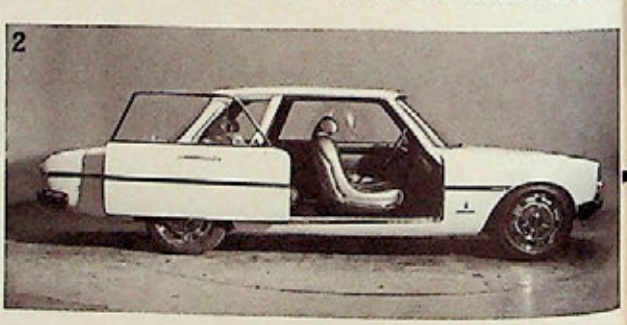
4. Ces vases de fleurs dessinés par Enzo Mari pour Danese se composent d'une gaine métallique dans laquelle prend place le vase proprement dit qui est en verre. Cette solution préserve le double effet décoratif des découpures du métal et des tiges de fleurs qui restent visibles.

5. Enzo Mari a dessiné pour Danese cette boîte destinée à l'emballage des cadeaux. Elle est faite d'une feuille de carton qui se replie sur elle-même et se ferme par pression des volets latéraux. Quatre éléments de carton renforcé munis de fentes se combinent pour immobiliser l'objet selon ses dimensions. L'intérêt de cet emballage est qu'il peut être utilisé ensuite comme élément publicitaire ou décoratif. Le motif imprimé à l'intérieur — de telle manière qu'il n'est pas endommagé dans le transport — est ici un calendrier perpétuel. Trois éléments de plastique mobiles servent à marquer le jour, la date et le mois.

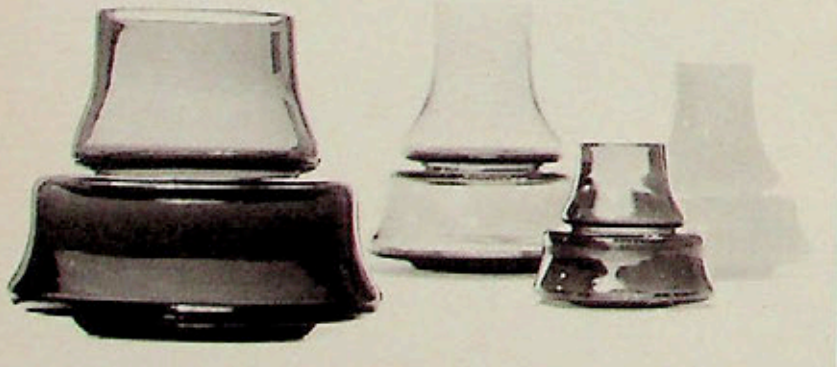
6. Une série de petits objets à offrir créés au cours des deux dernières années par le bureau de recherches publicitaires d'Olivetti. En haut de la page, des porte-crayons en céramiques, décorés d'éléments de publicités. Ils ont été dessinés par Giovanni Pintori, de même que les couvertures de blocs-notes au centre de notre photo à gauche. Au-dessous, un double cendrier. A droite, un coupe-papier de Marcello Nizzoli. Les autres éléments, qui composent une garniture de bureau, sont de Bruno Munari

1

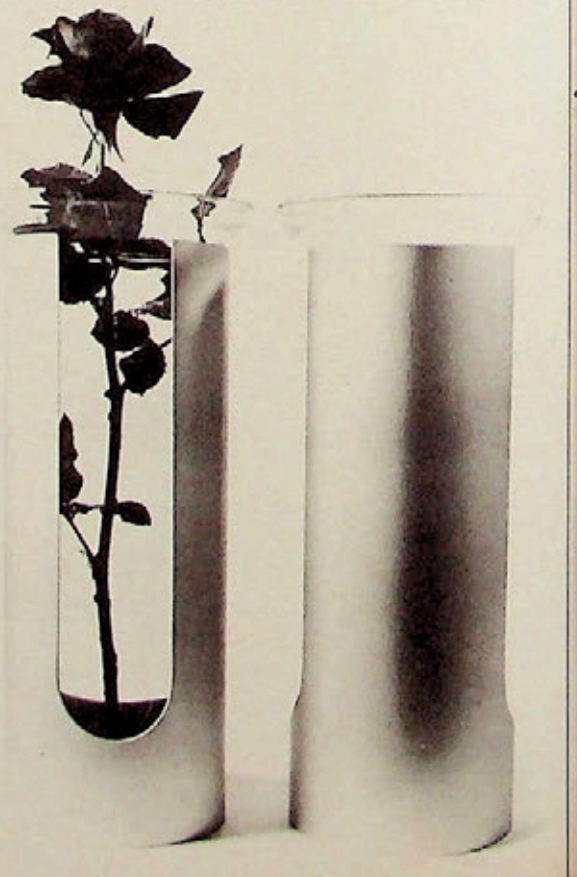
2



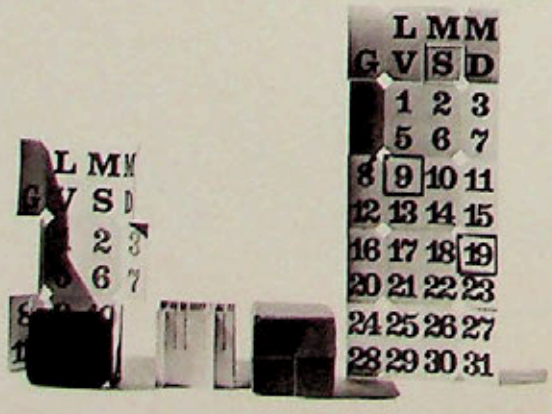
3



4

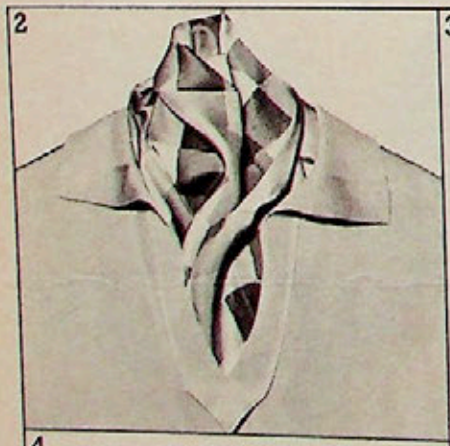


5

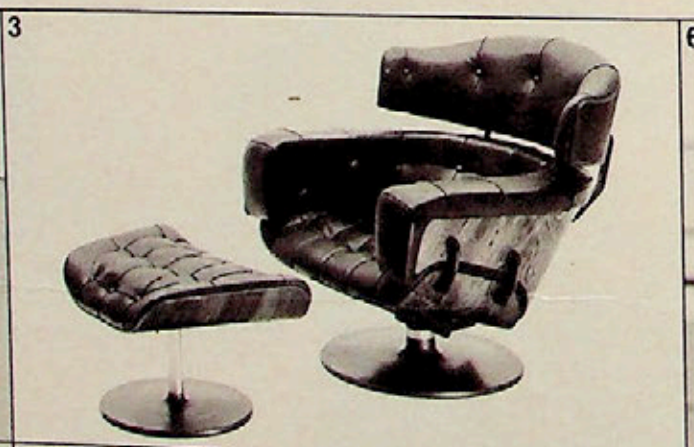


olivetti
olivetti
olivetti
olivetti
olivetti
olivetti

1



2

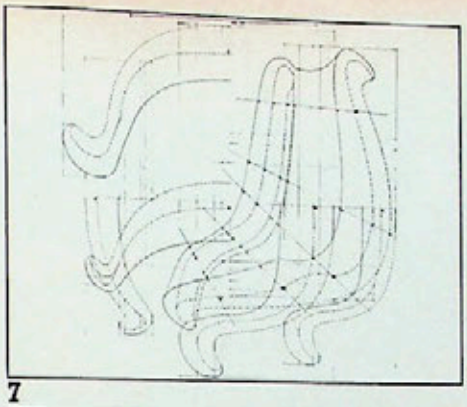


3

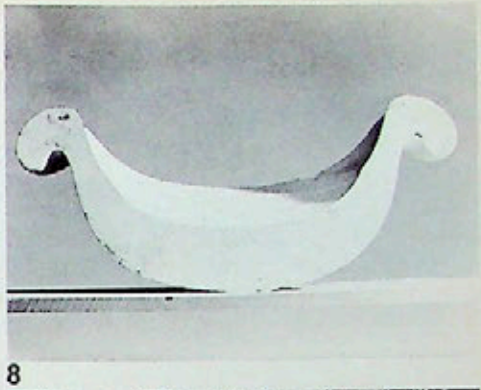
4

5

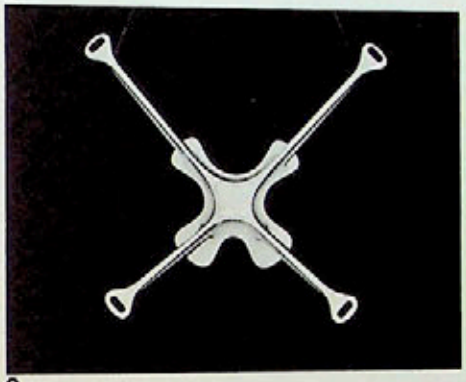
6



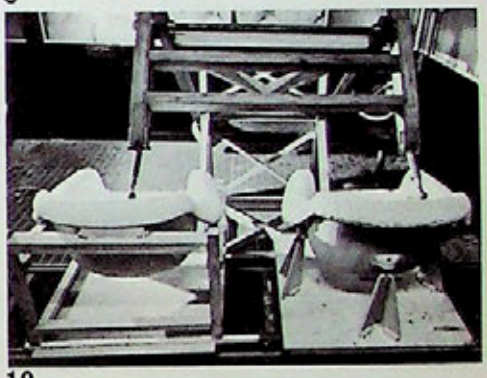
7



8



9



10

1. Sur une petite table dessinée par Roberto Menghi, un fichu en coton damassé de Ken Scott, une botte en peau de zèbre de Ferragamo et deux sacs de voyage en cuir d'Elisabeth Arden-Italie, destinés spécialement aux produits de beauté.

2. Sur une chemise-polo d'Avagolf, un foulard dessiné par Ken Scott.

3. Ce fauteuil-chaise longue en cuir capitonné — dernière version du « London-Chair » — a été dessiné par Martin Grierson pour Arflex.

4. Fauteuil « Milord » de Marco Zanuso, diffusé par Arflex. L'armature de palissandre est capitonnée de mousse de latex tendue sur des sangles de caoutchouc.

5. Divan « Régent » créé par Mario Zanuso pour Arflex. Il est garni de mousse de latex. Les pieds en bois ou en métal supportent une armature métallique.

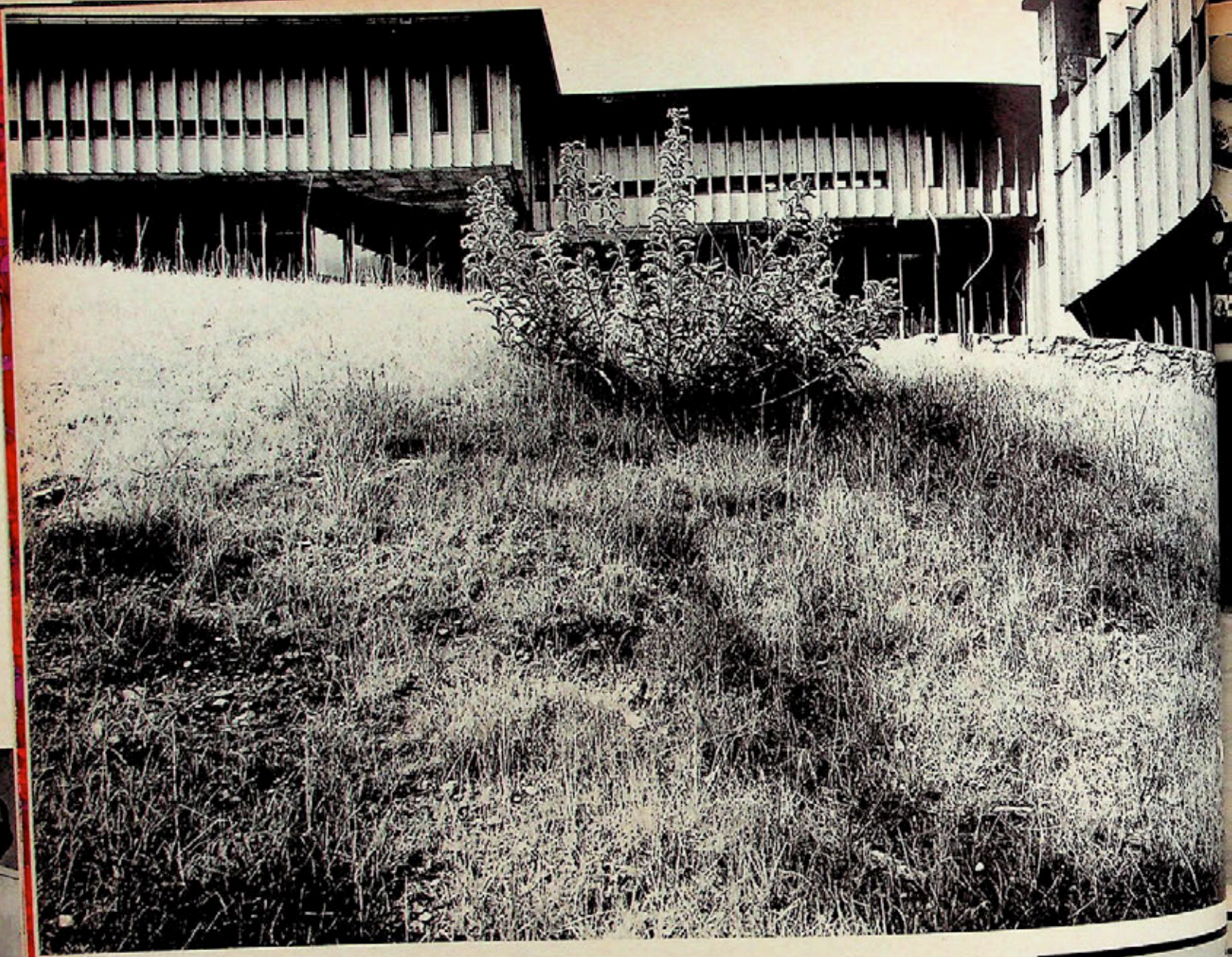
6. Dessiné par Marcel Breuer à l'époque du Bauhaus, ce fauteuil est à nouveau produit par Gavina. Le modèle photographié ici (« Cesca B ») existe aussi sans les accoudoirs (« Cesca »).

7-11. Fauteuil en polystirène moulé dessiné par Angelo Mangiarotti et fabriqué par la firme Figli di Amedeo Cassina. L'alliage léger de l'armature a été étudié spécialement pour s'accorder à la souplesse du polystirène moulé. En haut à gauche, dessin d'étude; à droite, coque de polystirène. Ci-dessus, piètement métallique ; à droite, deux coques en cours de fabrication. Au-dessous, le fauteuil achevé.

11

12

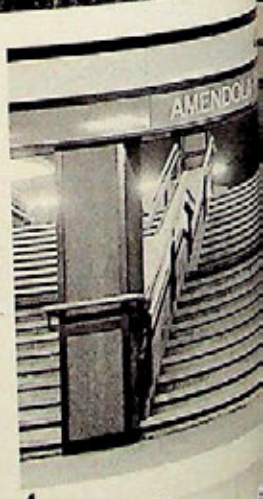
12. Machine à laver «Submatic», créée par Roberto Menghi. Le couvercle de matière plastique transparente permet de contrôler le lavage. Les joints de caoutchouc assurent une fermeture parfaitement hermétique et un fonctionnement silencieux de l'appareil.



1

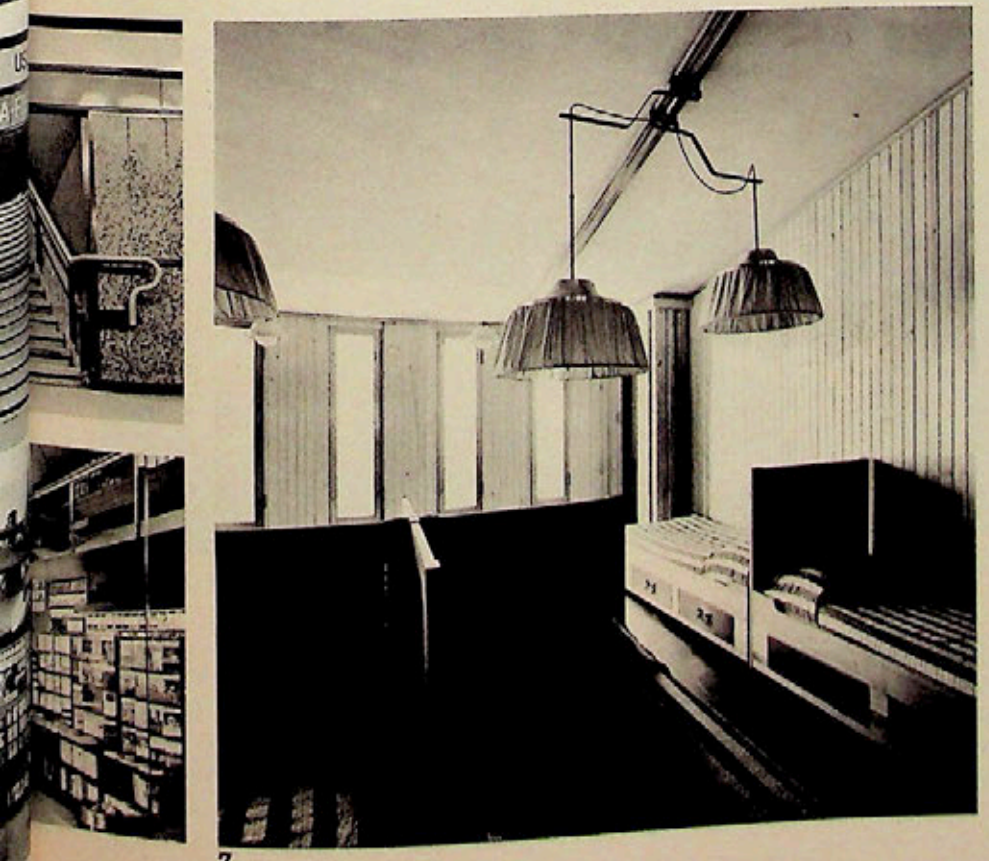
2

3



4

5



1. Colonie de montagne élevée à Brusson (Vallée d'Ayas) par les architectes Claudio Conte et Léonardo Fiori, pour les enfants du personnel d'Olivetti. Cette construction sans banalité montre que le souci d'esthétique et de qualité dont est marquée la production de la firme caractérise également les réalisations effectuées dans le cadre de ses importantes activités sociales (voir fig. 7 un détail de l'aménagement intérieur).

2. Escalier du nouveau siège de la Rinascente à Rome, réalisé par les architectes Franco Albini et Franca Helg.

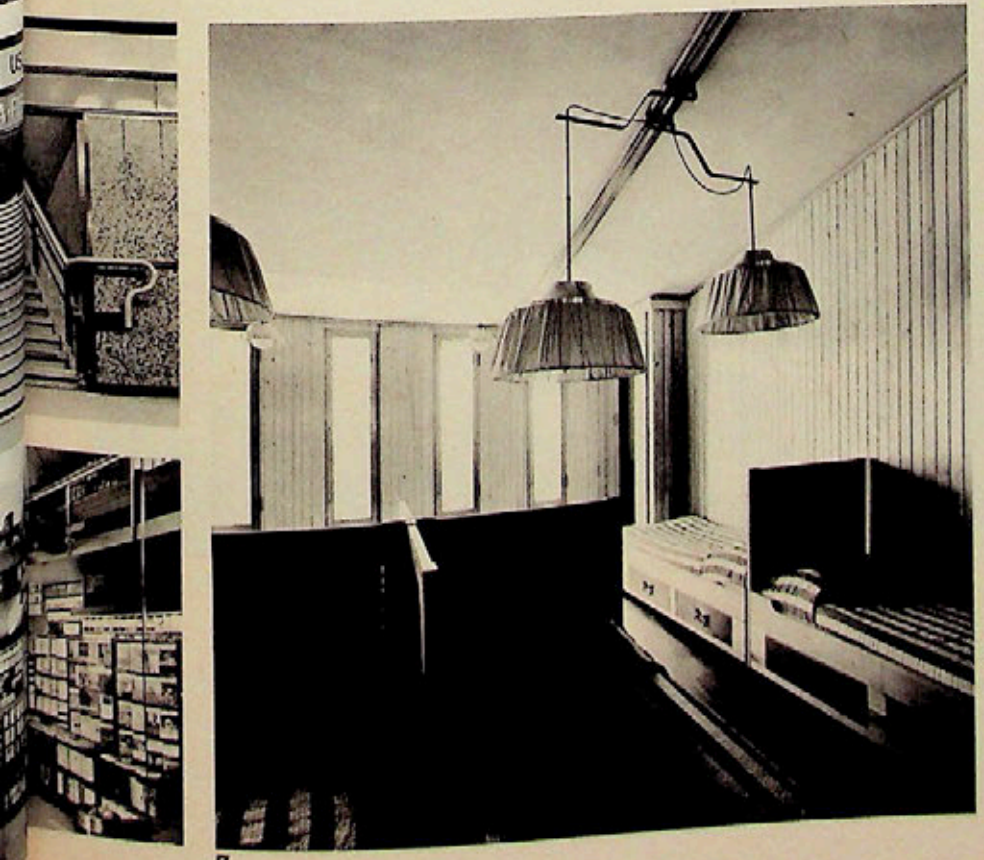
3. Bureau et fauteuil « Canaan », dessinés par Marcel Breuer pour Gavina.

4. La ville de Milan a choisi de confier la construction du métro, actuellement en cours, à deux architectes d'avant-garde Franco Albini et Franca Helg. Pour l'escalier de la première station dont nous montrons la photographie, ceux-ci ont spécialement étudié le dessin de la rampe et de la main courante, en métal laqué rouge et noir, qui sont les couleurs dominantes dans toute la station.

5. Une intéressante initiative à Florence : la nouvelle librairie libre-service Feltrinelli, œuvre de l'architecte Vincenzo Brunelli. Les bibliothèques et les étagères à livres, qui font l'objet d'un brevet, ont été conçues par l'architecte avec le concours de Weerth, à Dusseldorf.

6. Pour le magasin « Coop 1 » de Reggio Emilia, la coopérative des architectes de Reggio Emilia et le graphiste Albe Steiner ont renoncé à la traditionnelle formule des écritaux indiquant les comptoirs. Ils les ont remplacés par de grands panneaux photographiques de Paolo Monti qui constituent une solution décorative inédite et efficace.

7. Un coin du dortoir de la colonie de montagne créée par Olivetti à Brusson.



1. Colonie de montagne élevée à Brusson (Vallée d'Ayas) par les architectes Claudio Conte et Léonardo Fiori, pour les enfants du personnel d'Olivetti. Cette construction sans banalité montre que le souci d'esthétique et de qualité dont est marquée la production de la firme caractérise également les réalisations effectuées dans le cadre de ses importantes activités sociales (voir fig. 7 un détail de l'aménagement intérieur).

2. Escalier du nouveau siège de la Rinascente à Rome, réalisé par les architectes Franco Albini et Franca Helg.

3. Bureau et fauteuil « Canaan », dessinés par Marcel Breuer pour Gavina.

4. La ville de Milan a choisi de confier la construction du métro, actuellement en cours, à deux architectes d'avant-garde Franco Albini et Franca Helg. Pour l'escalier de la première station dont nous montrons la photographie, ceux-ci ont spécialement étudié le dessin de la rampe et de la main courante, en métal laqué rouge et noir, qui sont les couleurs dominantes dans toute la station.

5. Une intéressante initiative à Florence : la nouvelle librairie libre-service Feltrinelli, œuvre de l'architecte Vincenzo Brunelli. Les bibliothèques et les étagères à livres, qui font l'objet d'un brevet, ont été conçues par l'architecte avec le concours de Weerth, à Dusseldorf.

6. Pour le magasin « Coop 1 » de Reggio Emilia, la coopérative des architectes de Reggio Emilia et le graphiste Albe Steiner ont renoncé à la traditionnelle formule des écritaux indiquant les comptoirs. Ils les ont remplacés par de grands panneaux photographiques de Paolo Monti qui constituent une solution décorative inédite et efficace.

7. Un coin du dortoir de la colonie de montagne créée par Olivetti à Brusson.

7

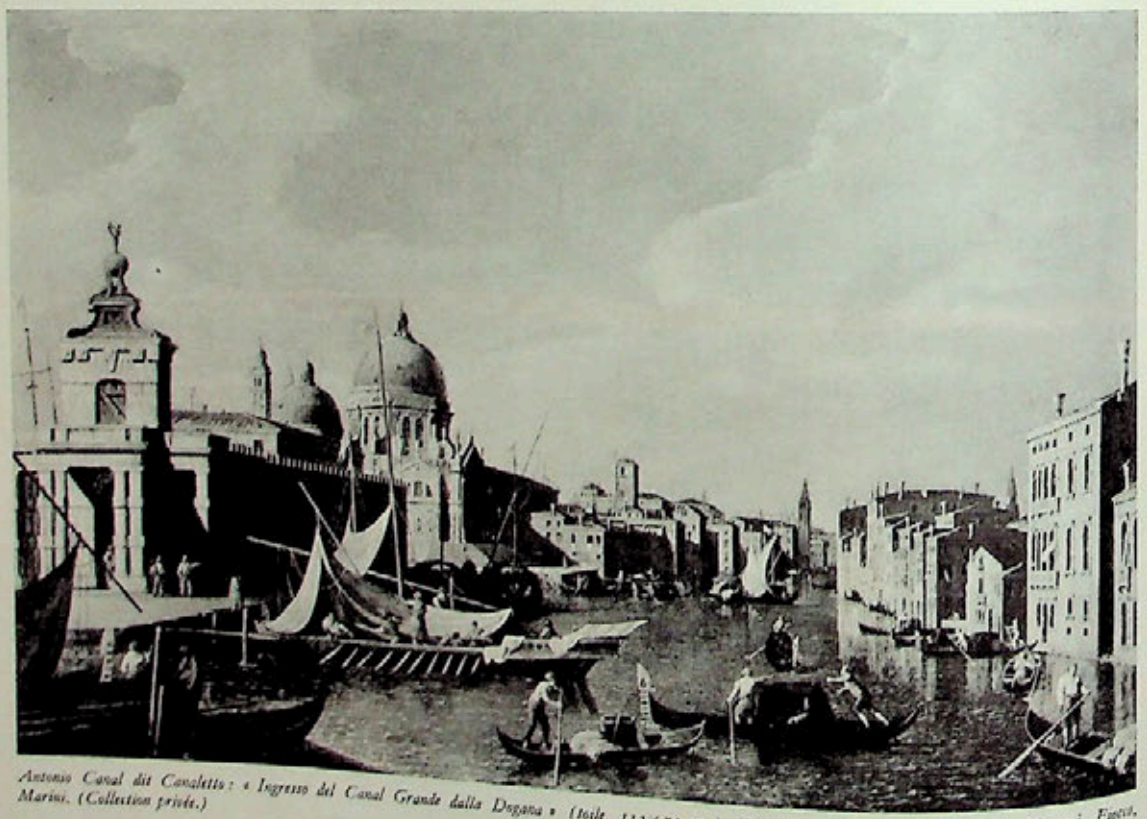
Nicolas Poussin : « Le Christ et la femme adultère » (toile, 106×127 cm.) Coll. P. Knight-Kintaid Lennox. Exposé à Birmingham en 1953. Publié par Waterhouse dans le Burlington Magazine, septembre 1953, fig. 28. Expertise de Monsieur Roberto Longhi, février 1961. (Collection privée.)

Nous sommes heureux de signaler ce tableau de Poussin représentant « Le Christ et la femme adultère » (toile 106×127 cm.) qui peut être extrêmement utile pour l'étude de l'œuvre de ce peintre.

Waterhouse le publia en septembre 1953 (Burlington Magazine - fig. 28) en le situant environ à l'époque du Saint Erasme de la Bibliothèque du Vatican.

Il s'agit d'un tableau important pour la compréhension de la formation de Poussin dans le milieu romain et plus exactement dans ses contacts avec les « néo-vénitiens ». Le sujet religieux est traité dans le goût classique et l'accent est mis sur les personnages. Le jeu de la couleur et des clairs obscurs témoigne des études du peintre sur le Titien outre celles sur Domenichino et les Carrache. Poussin l'exécuta probablement vers 1629 à l'époque de l'« Apparition de la Vierge à Saint Jacques le Majeur » du Louvre.

F. Shoner.



Antonio Canal dit Canaletto : « Ingresso del Canal Grande dalla Dogana » (toile, 112×73 cm.). Expertises de Pallucchini, Brigant, Morassi, Fiocco, Marini. (Collection privée.)

Le tableau que nous reproduisons ici (toile, 112×73 cm.) représentant l'entrée du Grand Canal constitue un apport extrêmement important à la connaissance de Canaletto. Il s'agit sans aucun doute d'un tableau exécuté vers 1728-1730 par Antonio Canal dit Canaletto lorsque de retour de Rome il peignit pour le compte de Stefano Conti les Vues qui se trouvent aujourd'hui à Montréal (Canada). La perspective grandiose et le jeu des volumes donnent à ce tableau une importance particulière dans l'œuvre du grand artiste vénitien.

F. Shoner.

L'ECOLE DE FONTAINEBLEAU

une exceptionnelle réunion d'œuvres maniéristes rarement ou jamais vues

L'ŒIL *galerie d'art*

3 rue séguier, paris 6

jusqu'au 15 février

GIUSEPPE RECCO

Suite de la page 23

A Milan, il aurait travaillé avec « un célèbre peintre de fruits et de fleurs », que le biographe ne nomme pas et qu'on a identifié, à tort me semble-t-il, avec Baschenis. On a avancé ensuite le nom de Bettera. Mais maintenant que la personnalité de Giambattista Recco a été mise en lumière, il me semble plausible de supposer que Giuseppe peut avoir connu des expériences et des contacts lombards par l'intermédiaire de son frère et à travers lui, ou en s'inspirant des mêmes sources, étant donné les ressemblances qui apparaissent à leurs débuts, entre certaines œuvres des deux frères. Quoi qu'il en soit, on s'accorde à constater qu'il existe une tendance post-caravagesque dans l'œuvre de Giuseppe. F. Zeri a publié une nature morte de la collection Nicholson, avec des tapis et deux masques (103×157 cm.) où paraît une signature très pâle et qui représente, au centre, l'*Iconologia* de Cesare Ripa dans l'édition de 1630, ouverte à la page 263, sur les emblèmes de la Colère et de l'Indécision (Zeri, Paragone, 1952; Ch. Sterling, 1952, p. 131, n. 115; Testori, Paragone, 1954; Unbekannte Schönheit, Zurich, 1956, pl. 26). Cette nature morte prouve l'ascendance lombarde de l'art de Giuseppe Recco et constitue, avec la toile du Marquis de Moret à Madrid, le groupe des deux œuvres les plus anciennes du peintre. (On peut rapprocher la composition de la nature morte Nicholson de celle de la collection Molinari Pradelli, où figurent des tapis, des fruits des fleurs; l'hypothèse est peut-être téméraire, étant donné les nombreux éléments évoquant le groupe romain Campidoglio-Fioravante et la manière bolonaise de Barbieri, spécialement dans la manière de traiter les tapis; mais la touche pointilliste en gouttelettes ou en cristaux de sucre adoptée pour les friandises et pour le plat de fruits est assez proche de celle de Giuseppe Recco dans sa jeunesse.)

En dehors de ces considérations, ou grâce à elles, on perçoit le penchant du maître pour le vrai, son intérêt pour la nature, pour les objets domestiques, qu'il agence à sa manière et qu'il contemple toujours comme un poète, comme un créateur heureux non seulement dans la représentation de la faune marine, dans ses poèmes aux richesses de la mer, mais aussi aux fleurs et aux fruits, qu'il dispose, en Napolitain pur sang, dans des lieux clos, ou dans des perspectives ombreuses de jardins et de maisons fabuleuses. Ainsi son absence de spécialisation, de systématisme, la fraîcheur de ses impressions, la vivacité de sa sensibilité s'épanouissent dans les deux tableaux de Varsovie (voir pages 24 et 27), la somptueuse nature morte du palais de Montecitorio et celle de Pesaro (voir page 25).

L'œuvre de Giuseppe Recco justifie bien les fines observations de Charles Sterling sur l'intuition du monde aquatique, cette vertu napolitaine, si immédiatement sensuelle qu'elle trouve spontanément des accords de corail et de perle « pour conduire notre rêverie bien au-delà de ce qu'il nous décrit si fidèlement; cette faculté de transposition de thèmes vieux d'un demi-siècle et explicités par plusieurs écoles de peinture est la force de l'école napolitaine ». Plus juste encore apparaissent les remarques de R. Causa, pour lequel la situation culturelle de Giuseppe Recco constitue un parallèle à celle de Ruoppolo qui rejoint lui, une autre veine post-caravagesque, celle de la Lombardie de Bergame, incarnée par Baschenis.

La variété de son talent, la richesse et l'exubérance de ses compositions, la flamme étincelante de ses inventions et de ses impulsions picturales, son sens poétique, font de Recco le plus grand peintre napolitain de « petites choses », de « bagatelles », ils lui assurent aussi une position privilégiée dans l'histoire de la peinture italienne et européenne, ils précisent, parmi les faits et les choses de l'art et de la vie, sa personnalité singulière et prestigieuse: poésie des humbles objets, intimité domestique des cuisines où règne l'atmosphère appétissante des garde-manger, fleurant la salaison, les saucisses, le lard, le « fraîchin » de la pêche; plaisir de représenter les terrines luisantes, les cruches de cuivre, les écuelles multicolores; poésie de la nature contemplée et exaltée dans ses valeurs tactiles et chromatiques par un coloris brillant qui modèle sur le vif les fruits et les fleurs, la marée et les poissons. C'est un *laus vitae* qui s'élève encore dans la désolation d'une vie politique étouffée par la domination espagnole, un éloge suprême de la richesse et du pouvoir de la nature, des dons de Pomone, et des divines Néréides. Poésie naturelle, décrite et peinte spontanément, librement, mais sous le contrôle constant du réel, à l'opposé des artificielles compositions contemporaines des genres littéraires « arcadiens », des odes académiques célébrant la pêche ou la chasse. Ainsi se détache la figure de Giuseppe Recco, avec ses représentations à lui, parmi les masques hardis et colorés de la Commedia dell'Arte, apportant par son œuvre un démenti à la satire que Salvatore Rosa adressait précisément à cette peinture « en mineur »; ainsi apparaissent ses œuvres d'une opulence généreuse et sensuelle, heureuse à la triste époque des héritiers de Torquemada, des victimes de la tyrannie et de la famine, contre laquelle se dressa en vain la révolte criminelle de Masianello. Ainsi l'œuvre de Giuseppe Recco, humaine et terrestre, demeure en contraste avec le monde falsifié et éphémère de l'emphase baroque.

A propos du « Maître de Moulins »

Nous recevons de M. Charles Sterling la lettre suivante:

« Je tiens à vous informer à titre de supplément à mon article paru dans le numéro de novembre 1963 de *L'Œil* qu'en vérifiant mon hypothèse de reconstruction d'un retable qui aurait été formé d'un côté par les deux *Portraits du Duc* et *de la Duchesse de Bourbon*, au Louvre, et de l'autre, par la *Rencontre à la Porte Dorée*, à Londres, et *L'Annonciation*, à Chicago, je la trouve maintenant inacceptable. Comme les deux autres projets de reconstruction présentés avant moi me paraissent également défectueux et que je ne vois pas de quatrième solution possible, je suis obligé d'admettre que les considérations de dimensions qui ont été à la base de toutes ces reconstructions ne sont pas péremptoires. On observe souvent dans les tableaux du Maître de Moulins des dimensions presque identiques. J'admets donc que, dans l'état actuel des connaissances, la seule conclusion raisonnable à tirer est que ces tableaux n'étaient pas des éléments d'un même retable; et que les fragments de Londres et de Chicago étaient les extrémités d'un seul panneau oblong dont le centre est perdu tandis que les Portraits ducaux du Louvre formaient les volets d'un triptyque indépendant dont le centre est également perdu. Les deux ensembles ont dû être cependant exécutés à des dates très voisines.

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Photo Lucien LORELLE

17 60

La nuit

voyagez en couchettes

COUCHETTES DE 1re ET 2ème CLASSES

avec oreiller et couverture

RENSEIGNEZ-VOUS DANS LES GARES

SOCIÉTÉ NATIONALE DES CHEMINS DE FER FRANÇAIS

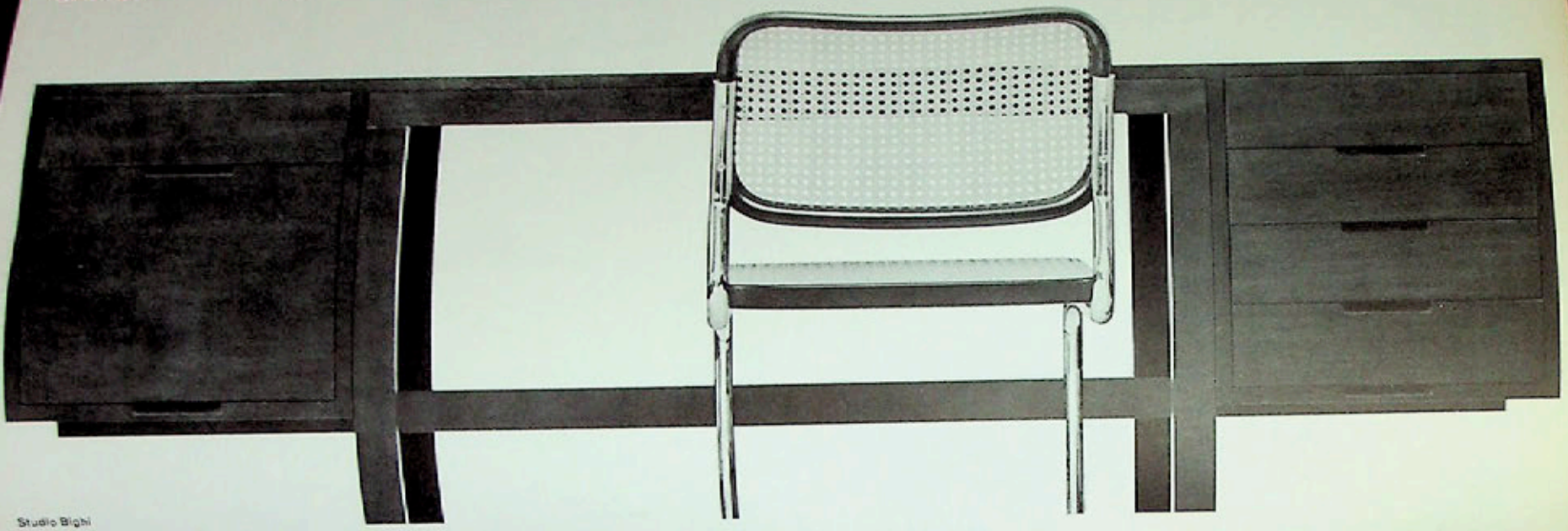
Gavina Marcel Breuer

GAVINA

Bologna San Lazzaro
Italia

Gavina construit aujourd'hui sur licence en France aussi

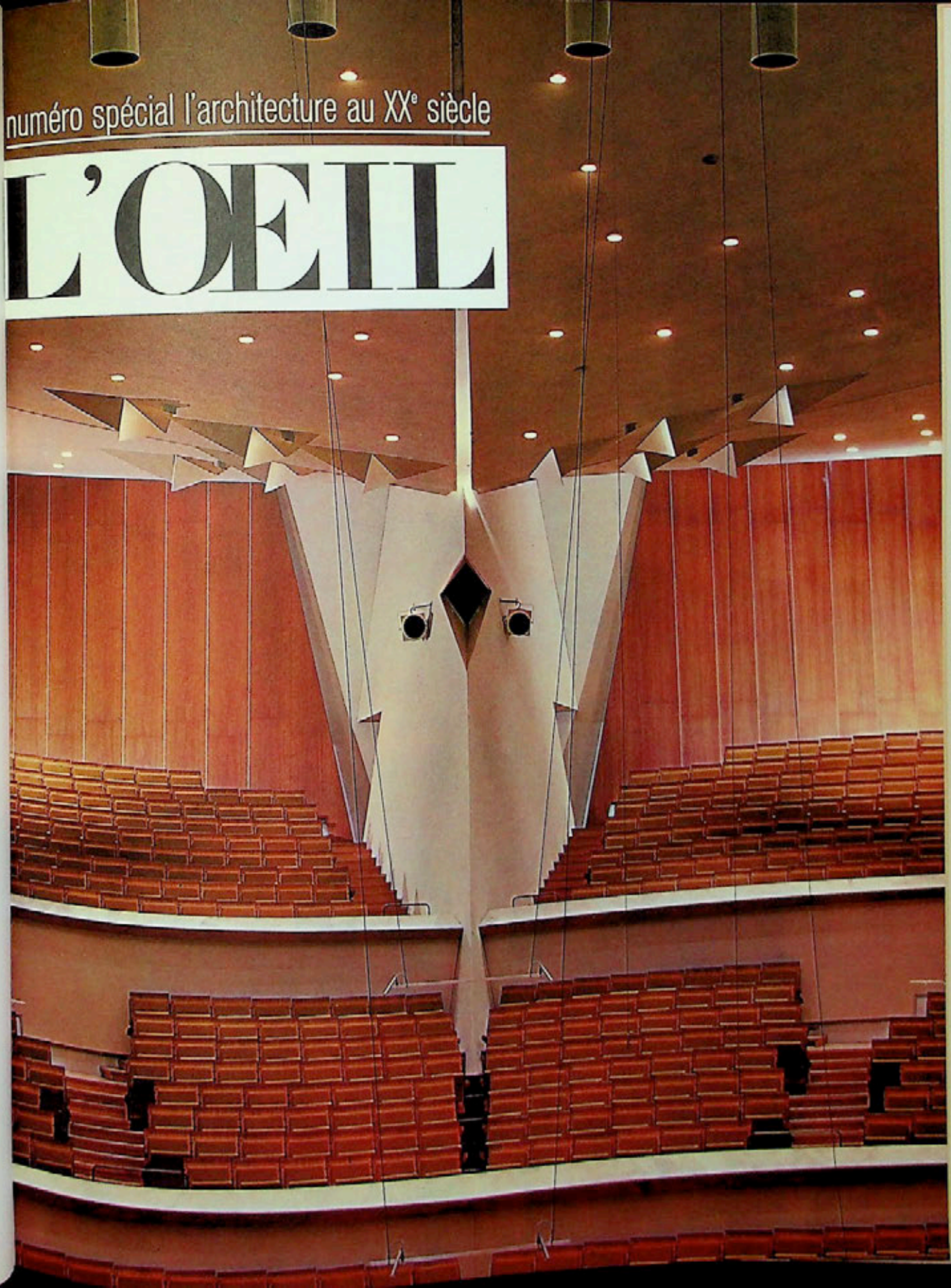
Marcel Breuer en exclusivité mondiale



Studio Bighi

numéro spécial l'architecture au XX[e] siècle

L'ŒIL



MOBILIER
AGENCEMENT
DECORATION

dmg

MOBILIER CONTEMPORAIN FRANÇAIS
société anonyme au capital de 504.000 f

85 bis avenue de wagram paris 17
téléphone: wagram 83-59 +
bureaux d'études et exposition 1er étage
quatre ateliers de fabrication

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 110 · FÉVRIER 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Viollet-le-Duc, précurseur de l'architecture moderne, *par Jean-François Revel* 2
Hans Scharoun: la Philarmonie de Berlin 10
Eero Saarinen: l'Aéroport de Washington, *par Sarane Alexandrian* 20
José Luis Sert: l'Ambassade des U.S.A. à Bagdad, *par Sarane Alexandrian* 26
Jean Dubuisson: Cormontaigne, *par Jeannie Dumesnil* 32
La préfabrication, *par Martin van Treeck et Sarane Alexandrian* 38

L'ŒIL du décorateur

Une maison de vacances à Saint-Brévin-l'Océan 56
Trois appartements d'architectes 62

Photographies

Photographies en noir: *Marc Lavrillier, Photo Loberka, Chevojon, Archives du Museum of Modern Art, New York:* Viollet-le-Duc; *Max Jacoby, Reinhard Friedrich:* La Philharmonie de Berlin; *Baltazar Korab:* L'Aéroport de Washington; *Louis Reens:* L'Ambassade des U.S.A. à Bagdad; *Pierre Berdoy:* Cormontaigne; *Photo Loberka, Lucien Hervé, H. Baranger, Feher, du Parant, Gérard Guillat, Photolac, Jean-Louis Halbout, Marc Lavrillier:* La préfabrication; *Pierre Berdoy:* Une maison de vacances à Saint-Brévin-l'Océan; *Pierre Berdoy et Marc Lavrillier:* Trois appartements d'architectes.

Photographies en couleurs: *Reinhard Friedrich: page de couverture et page 19; Baltazar Korab: page 20; Louis Reens: page 26; Marc Lavrillier: page 53; Pierre Berdoy: pages 61 et 62.*

Notre couverture: *La Philarmonie de Berlin. Détail du fond de la salle. Au centre, en saillie sur la paroi, une cabine de cinéma équipée de projecteurs assurant l'éclairage de la scène et qui permet, en outre, des effets de décors.*

Notre prochain numéro

Quelques aspects de l'activité artistique au Danemark.

ABONNEMENTS

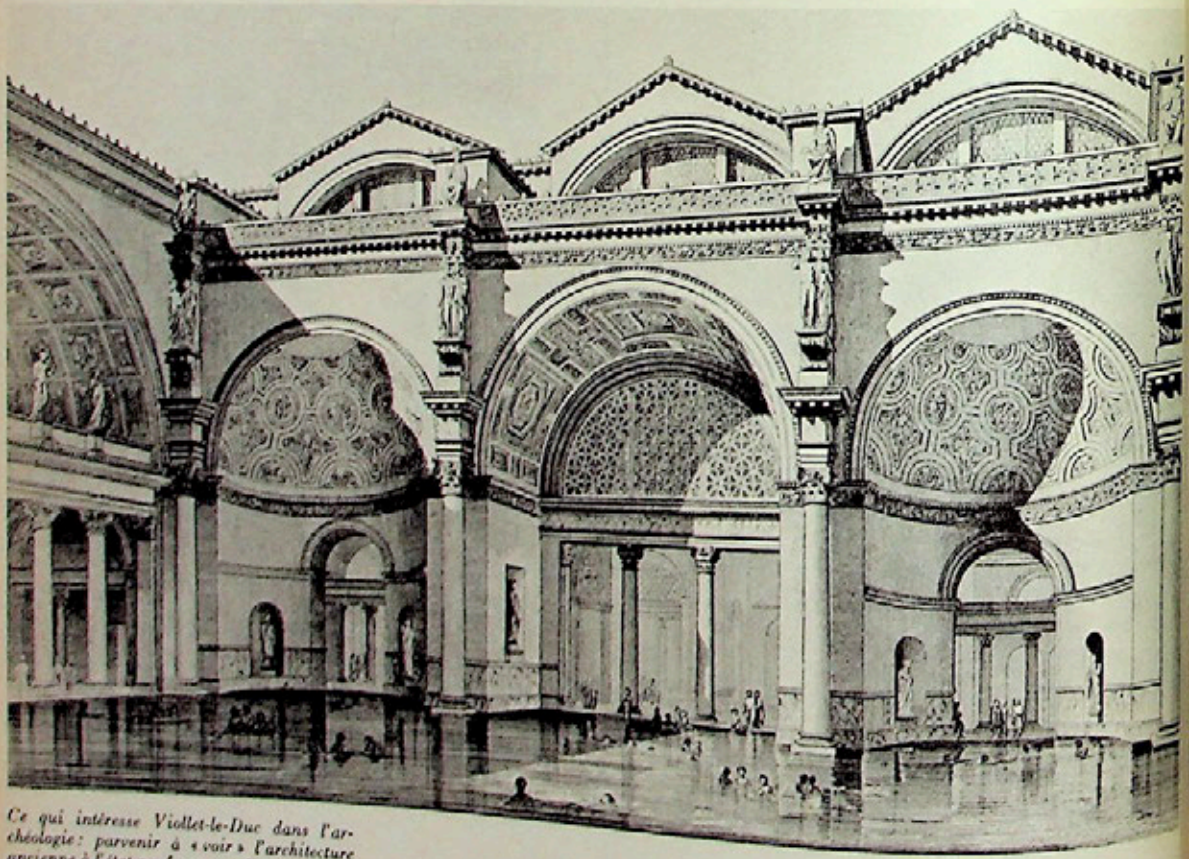
France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne)*
mandat postal international
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

VIOLLET LE DUC

précurseur de l'architecture moderne

par Jean-François Revel



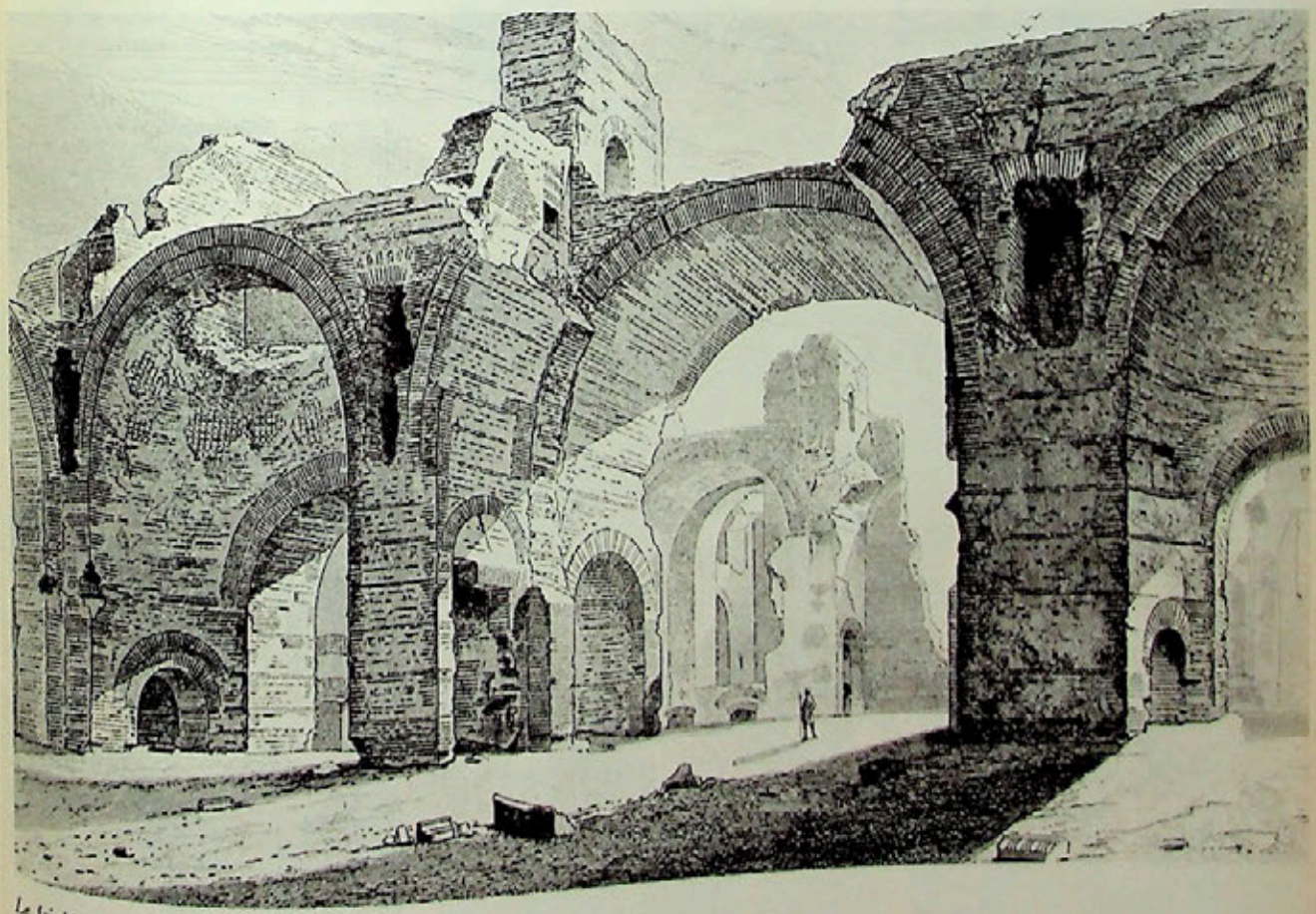
Ce qui intéresse Viollet-le-Duc dans l'archéologie: parvenir à « voir » l'architecture ancienne à l'état neuf, comme elle était quand elle était « moderne ». Ci-dessus, sa reconstitution du frigidarium des thermes de Caracalla (Cette planche, comme toutes les gravures reproduites dans cet article, est extraite des Entretiens sur l'architecture).

Le nom de Viollet-le-Duc semble irrémédiablement associé aux pires illusions du XIXe siècle en matière d'architecture, à cette conviction naïve que l'on pourrait puiser dans les écoles du passé pour construire des édifices neufs possédant les mêmes qualités qu'eux, et restaurer les édifices anciens dans leur fraîcheur et leur intégrité primitives sans en détruire par là même l'authenticité et en tuer le style. En quoi, donc, Viollet peut-il avoir influencé l'architecture du XXe siècle?

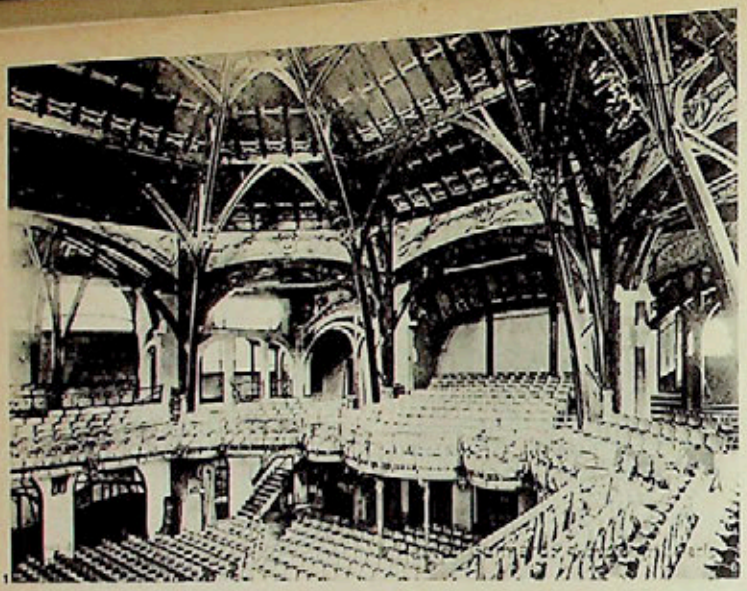
Ce n'est certes point par ses propres constructions. Un immeuble de trois étages, élevé par lui à Paris 28 rue de Liège, se signale simplement par une discrète sobriété — ce qui du reste n'en est pas moins une indication. L'église de Saint-Denys-de-l'Estrée, à Saint-Denis, est un pastiche néo-gothique plutôt plat — et qui d'ailleurs est moins un pastiche (avec tout ce que ce mot implique de pillage inintelligent et désordonné) qu'un exercice pratique, technique, scolaire — et cela aussi est une indication. Mais si Viollet-le-Duc exerça quelque influence sur les architectes les plus novateurs de la fin du XIXe siècle et, au-delà, sur ceux qui reprirent, élargirent et systématisèrent leurs points de vue, ce fut par ses idées.

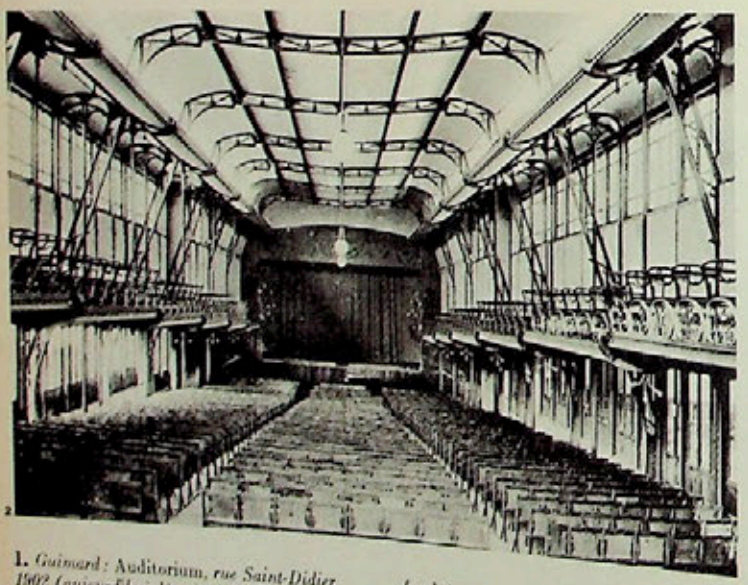
En tant qu'écrivain, Viollet-le-Duc est connu surtout comme l'auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, ce monument irremplacé dont Ruskin disait non sans dépit: «C'est moi qui aurait dû écrire ce livre...» Il est moins connu aujourd'hui comme l'auteur d'un autre livre, les *Entretiens sur l'architecture*, publication de conférences faites en 1863 à l'Ecole des Beaux-Arts, et dont une deuxième série, incluant des illustrations et un album de planches, parut en 1872. Pourtant cet ouvrage fut l'un des textes de base des architectes révolutionnaires des dernières décennies du siècle, et cela, qu'ils appartinssent, chose curieuse, aux pays, ou aux styles, les plus différents.

Par exemple, on connaît la controverse (voir *L'Œil* nº 75) qui existe en Amérique à propos de l'invention du gratte-ciel. Tel Homère en Grèce, plusieurs villes revendiquent l'honneur de l'avoir vu naître. Au moins trois: Chicago, New York et Minneapolis. Sans prendre parti sur le



Le frigidarium des Thermes de Caracalla tel qu'il était lorsque Viollet-le-Duc en imagina la reconstitution reproduite page ci-contre.



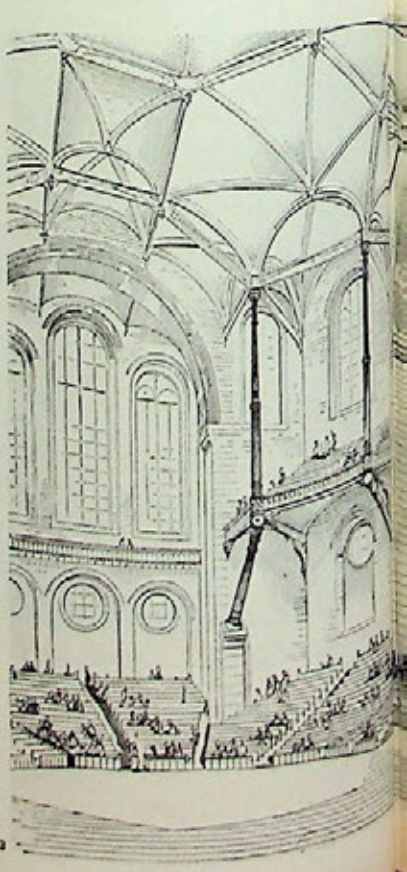


1. *Guimard:* Auditorium, *rue Saint-Didier. 1902 (aujourd'hui détruit).* **2.** *Horta:* Auditorium de la Maison du Peuple à *Bruxelles. 1897-1899.* **3.** *Viollet-le-Duc: Projet d'une salle de concert pour 3000 personnes. Défenseur de l'architecture du fer (fig. 3), Viollet-le-Duc a exercé une influence directe sur les architectes Modern Style, comme Guimard et Horta (fig. 1 et 2).*

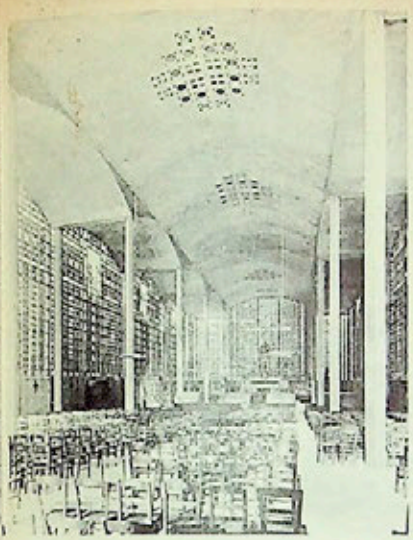
4. *Auguste Perret:* L'église Notre-Dame du Raincy. *1925.* **5.** *Viollet-le-Duc:* Saint-Denys-de-l'Estrée. *1867. A Saint-Denys, Viollet-le-Duc a fait du néo-gothique en ingénieur, et non en décorateur ou en visionnaire. Eliminant toute allusion au passé, Perret dégage l'essentiel des enseignements de Viollet-le-Duc, l'un de ses maîtres.*

se trouve là, dans ce texte de Viollet-le-Duc, c'est-à-dire la vision de l'édifice comme quadrillage de poutrelles légères s'élevant dans l'air et sur lequel descend un revêtement quelconque; et non plus la sensation millénaire de la construction comme savant jeu d'équilibre de cubes lithiques s'appuyant les uns sur les autres et supportant à leur tour, à condition d'être eux-mêmes soutenus, un faîte — coupole, voûte, etc... — venant « couronner » l'édifice et peser sur lui.

A cet égard, le disciple le plus littéral de Viollet-le-Duc en France fut certainement Perret, dont la philosophie du ciment armé et de la mise en évidence du système porteur dérive directement des *Entretiens*. Notre-Dame, au Raincy, peut être considérée comme l'expression « dégothisée » des leçons de Saint-Denys-de-l'Estrée. Hors de France, nous avons mentionné le témoignage de Buffington. Pour mesurer la diffusion des idées de Viollet-le-Duc, il suffit de constater que les pays de langue anglaise virent deux traductions différentes des *Entretiens*, l'une en Amérique (*Discourses on Architecture*, Boston, 1875, réédité 1881), l'autre en Angleterre (*Lectures on architecture*, Londres, 1877 et 1881). En Hollande, nous voyons un architecte aussi considérable que H. P. Berlage rendre hommage à l'auteur des *Entretiens* comme au théoricien d'un « art de la pure utilité » qui sera, dit-il, « l'art du XX^e^ siècle », et



fond, bornons-nous à noter que Buffington, l'architecte porteur des couleurs de Minneapolis, attribue à la lecture d'un passage de Viollet-le-Duc l'étincelle illuminante qui le mit sur la voie du gratte-ciel, passage situé au début du second volume des *Entretiens*, et où Viollet déclare que l'on pourrait tout naturellement être amené à concevoir un vaste édifice constitué par une armature entièrement en fer protégée par une couverture de pierre. Il est inutile de souligner à quel point cette image d'une armature de fer habillée de maçonnerie, la *skeleton construction* des Américains, se situe au principe même non seulement du gratte-ciel mais de presque toutes les autres formes d'architecture ultérieures, même lorsque le ciment est remplacé par du verre. On peut dire que la métaphore centrale de toute l'architecture actuelle

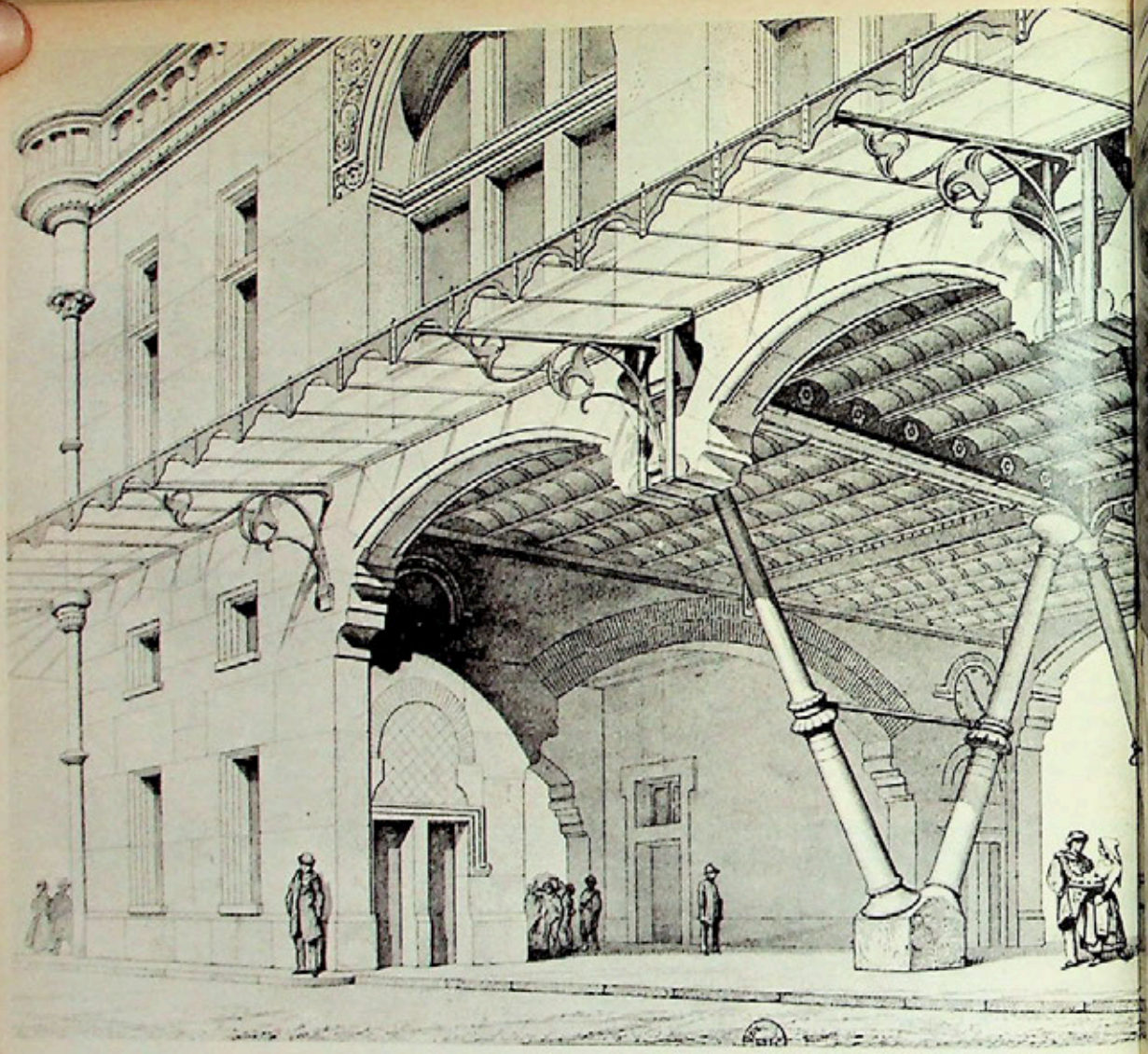


nous le voyons se réclamer des leçons du maître pour édifier son œuvre la plus connue: la Bourse d'Amsterdam. Après avoir lu cet hommage au fonctionnalisme de Viollet, on est d'autant plus surpris de voir que les *Entretiens* furent également lus par Gaudi et surtout mis à profit par Victor Horta, le créateur de l'architecture Art Nouveau, ou *Modern style*.

Quels sont donc les principes énoncés par Viollet-le-Duc et proposés avec tant de succès aux architectes futurs dans ces conférences? Une anecdote racontée par son biographe P. M. Gout dans *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine* (1914) permet d'imaginer sur quel point exactement Viollet cristallisa certaines des aspirations de son époque et devina certaines des nôtres. Par un paradoxe étrange, l'auteur du *Dictionnaire Raisonné*, qui avait toujours été et qui restait profondément hostile aux pouvoirs officiels, profondément démocrate et anticlérical (il sera élu député de Montmartre en 1875), s'attira et accepta la protection et le mécénat de Napoléon III. Il faut voir là l'intervention de Prosper Mérimée qui, à la direction des Monuments Historiques depuis le temps de la Monarchie de juillet, et grand favori, comme on sait, de l'impératrice Eugénie, sut trouver le joint psychologique permettant l'étrange alliance d'où devait naître la reconstitution du château de Pierrefonds. L'objet principal de l'aversion de Viollet était l'Ecole des Beaux-Arts, où il avait refusé d'entrer même comme élève. Or, en 1863, profitant de ce qu'il était question d'une réforme du fonctionnement et des programmes de cette institution, Viollet publia une série d'articles faisant connaître son opinion sur ces matières. Sur quoi, les pouvoirs publics, passant par-dessus la tête des professeurs titulaires, non seulement suivirent en partie les suggestions de Viollet-le-Duc, mais le chargèrent de cours dans la maison même qu'il avait censurée! Comme certaines mesures déplaisaient aussi aux élèves, les premiers cours — ce sont les *Entretiens sur l'architecture* — eurent lieu au milieu d'un chahut systématique: miaulements, aboiements, chutes de pièces de monnaie, etc... Le professeur extraordinaire n'en continua pas moins, vaillamment, jusqu'au jour où, après une demi-douzaine de leçons, l'atmosphère changea brusquement de la façon suivante: traitant le problème des matériaux nouveaux fournis à l'architecte par l'industrie moderne, et des nouveaux genres de constructions exigés par celle-ci, Viollet s'écria que l'architecture grecque avait été celle qui exprimait les forces mythologiques et que l'architecture de l'avenir devrait convenir à ces autres forces que sont l'électricité, la vapeur, la vitesse. Après un bref silence, l'auditoire éclata en applaudissements.

Sir John Summerson, auquel on doit l'étude peut-être la plus pénétrante qui ait été écrite sur Viollet-le-Duc (parue dans *Heavenly Mansions*, Londres, 1949), dit que, d'une façon peut-être un peu romantique, on peut faire dater de cet instant la naissance de l'architecture moderne. Et en effet, on trouva exposés pour la première fois méthodiquement dans les *Entretiens* des idées qui sont devenues beaucoup plus tard quelques-uns des lieux

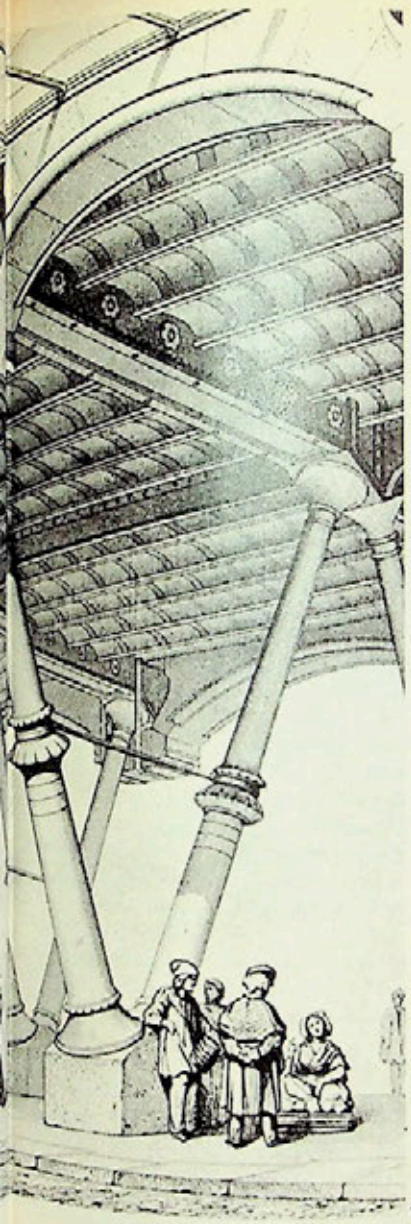
5

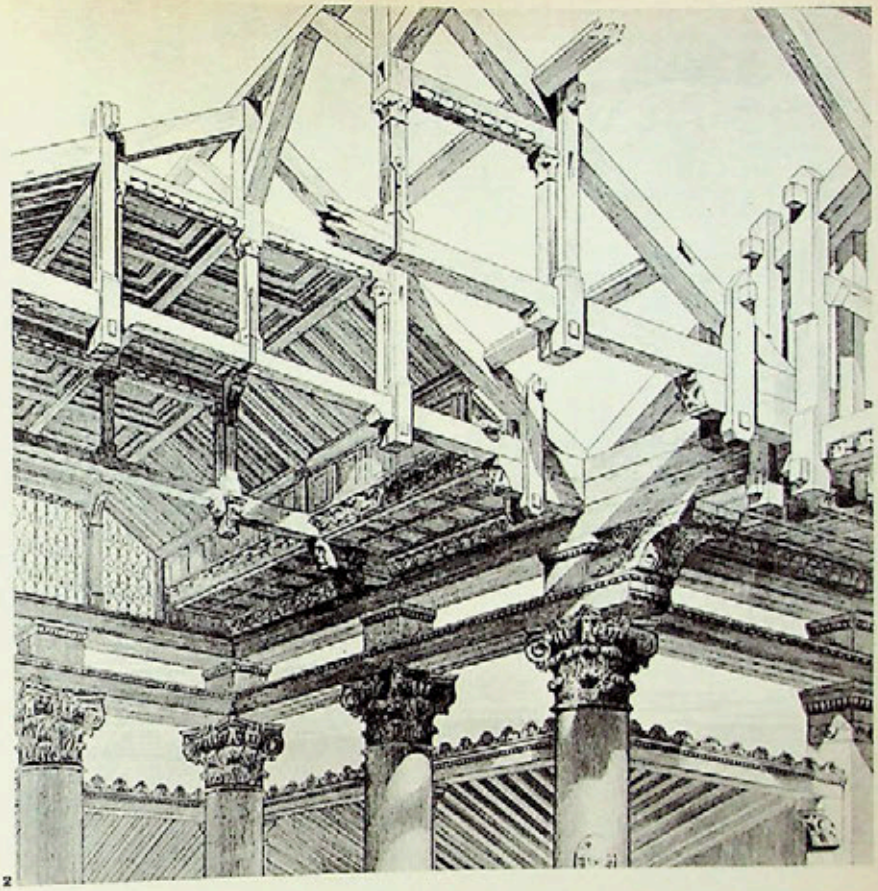


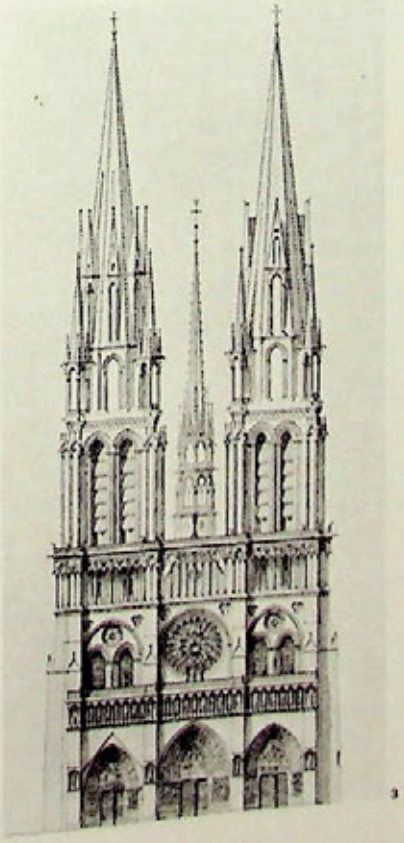
VIOLLET LE DUC

communs de la pensée architecturale de notre temps. Stricte adaptation des moyens à la fin, élimination de tout élément n'ayant pas une fonction précise dans l'économie de l'ensemble, suppression de la décoration pure ou du moins fusion du décoratif dans les parties du bâtiment ayant également un rôle structurel, conceptions nouvelles en harmonie avec la civilisation du machinisme et répondant à ses besoins, exploitation des matériaux nouveaux, notamment le fer, et des possibilités stylistiques qui en découlent, volonté de considérer l'édifice non comme une « œuvre d'art » isolée, mais comme un organe en relation avec d'autres organes au sein d'un vaste ensemble d'habitations, d'usines, de voies de communication, de lieux de plaisir, le tout constituant ou complétant un paysage, un territoire, une société humaine — il n'est rien là, dans ce capital d'idées mis en circulation par Viollet-le-Duc, qu'on ne retrouve dans les thèses défendues après 1920 par Le Corbusier dans *Vers une Architecture*.

Antérieurement à Le Corbusier et Perret, c'est toute l'architecture du fer de la fin du XIXe siècle qui doit quelque chose aux *Entretiens*, et notamment cette apothéose du fer que fut l'Art Nouveau: Horta, Guimard, Frantz Jourdain apportent un génie décoratif et un sens du style très supérieurs à la sécheresse toute théorique de Viollet-le-Duc, mais les inflexions qu'ils impriment au métal, toutes ces variations et ces contours animent des lignes qui font, de toute manière, partie de l'édifice et ne doivent pas nous en masquer la conception fondamentalement robuste et rationnelle. La Maison du Peuple de Horta, c'est en







1. *Ce projet pour un marché couvert exprime les principes de Viollet-le-Duc sur les possibilités offertes par l'utilisation en architecture du fer allié à la maçonnerie; à plus d'un égard, un tel édifice annonce Le Corbusier.*

2. *Système de toiture de la Basilique de Fano. Cette planche montre le souci qu'a Viollet-le-Duc de dégager une méthode rationnelle de l'architecture ancienne.*

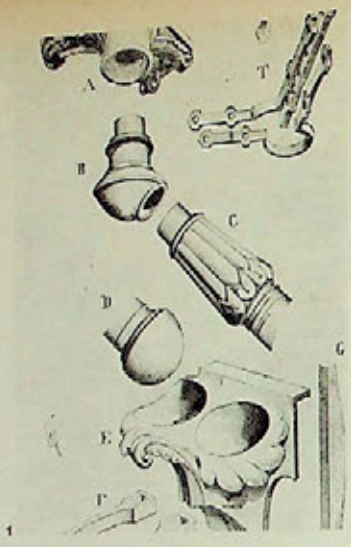
3. *Le fameux projet d'achèvement de Notre-Dame de Paris, qui ne fut jamais réalisé.*

somme le projet de Salle de Concert de Viollet (fig. 2 et 3, page 4) avec l'élégance en plus.

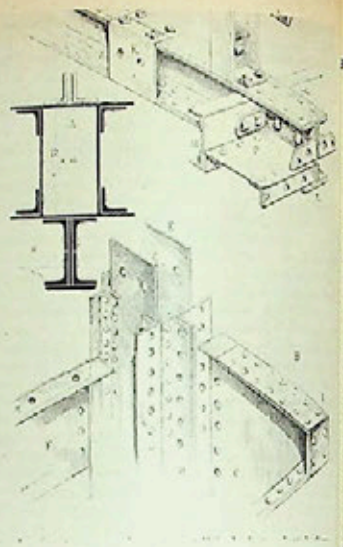
A la suite de quelle mutation intellectuelle le grand anatomiste de l'architecture médiévale, le praticien de la restauration, dont on pensait que l'esprit se mouvait exclusivement autour du problème des mérites comparés de la voûte en berceau et de la voûte croisée d'arêtes, du plein cintre et de l'arc brisé, se mit-il brusquement à préfigurer l'architecture de l'âge industriel? En fait, les idées contenues dans les *Entretiens* sont implicites dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle* et dans les techniques du restaurateur. Car, ce qui frappe, dans le *Dictionnaire*, est que jamais l'auteur n'aborde l'architecture médiévale comme la recherche de divers styles mais

1. *Détails des pièces d'assemblage en fonte pour les éléments métalliques d'une voûte.* **2.** *Détails des éléments de soutènement métallique pour le rez-de-chaussée d'une maison à location.* **3.** *Vue perspective d'une salle voûtée en fer. Ces trois études d'armature métallique, publiées par Viollet-le-Duc en 1872 dans les* Entretiens sur l'architecture, *ne prendront tout leur sens que quelques années plus tard avec le béton.*

4. *On voit encore, 28 rue de Liège à Paris, la façade aux lignes simples de cette maison construite par Viollet-le-Duc, en 1846-1848.*



1


2

4

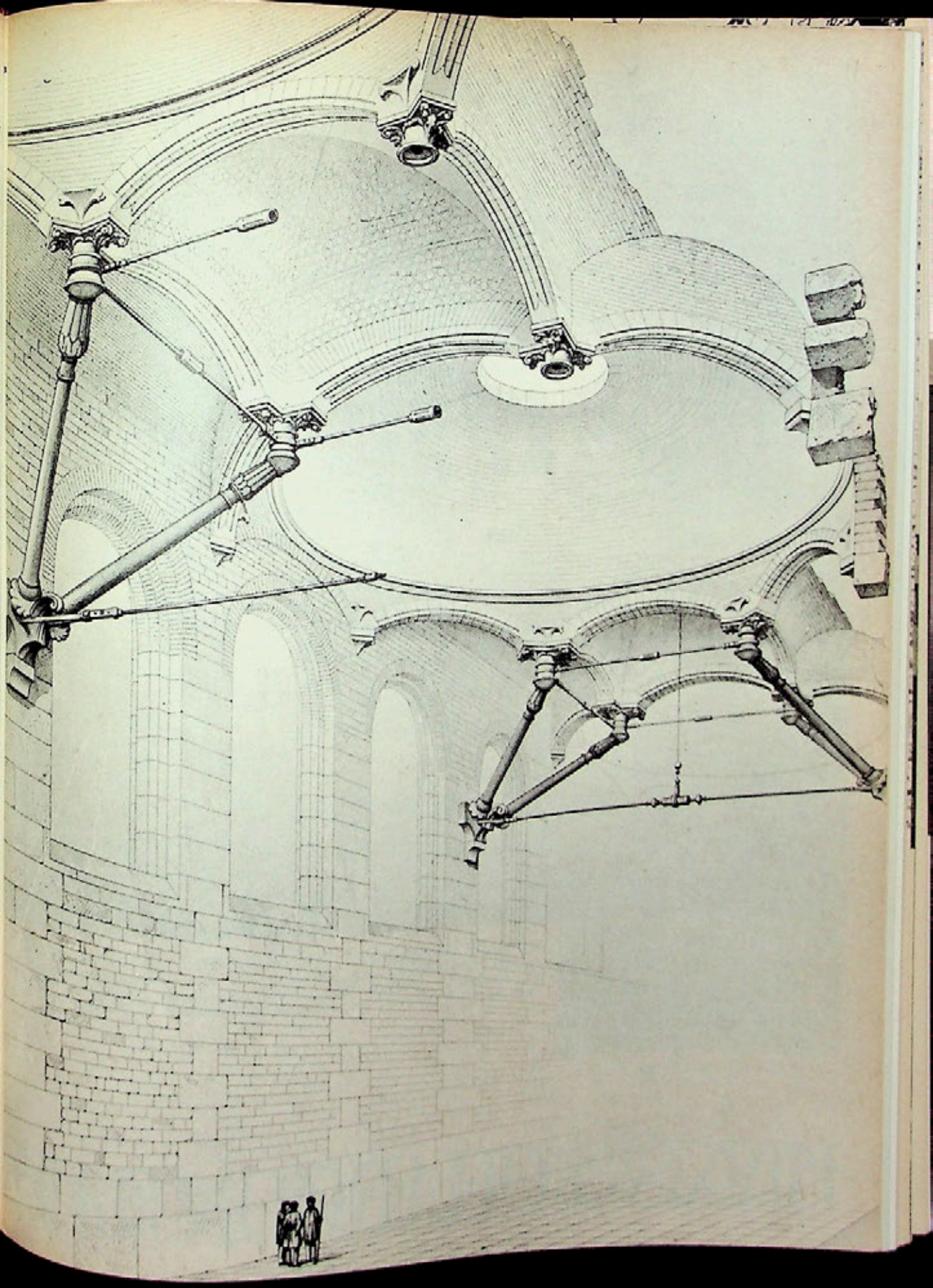
comme une suite de solutions plus ou moins rationnelles. Jamais, à l'en croire, quelque chose ne fut inventé parce que c'était *plus beau*, mais toujours parce que c'était plus intelligent, plus commode, plus logique. Les architectes gothiques ne sont pas des artistes, ce sont des ingénieurs. Si l'on passe du plein cintre à l'arc brisé, ce n'est pas séduit par une forme nouvelle, c'est parce que l'arc brisé permet une meilleure assise des poussées sur les piles. Ces mêmes poussées, l'ogive permet de les canaliser jusqu'au sol et de soulager d'autant les parois. Aucune préoccupation purement esthétique, et encore moins purement décorative ne saurait, selon Viollet-le-Duc, expliquer l'évolution de l'architecture médiévale. En somme, ce qui intéresse Viollet-le-Duc, dans le passé, ce n'est pas le passé. Tout son effort tend à pénétrer dans la tête des auteurs des édifices anciens pour voir ces édifices *tels qu'ils apparaissaient le jour où ils ont été terminés.*

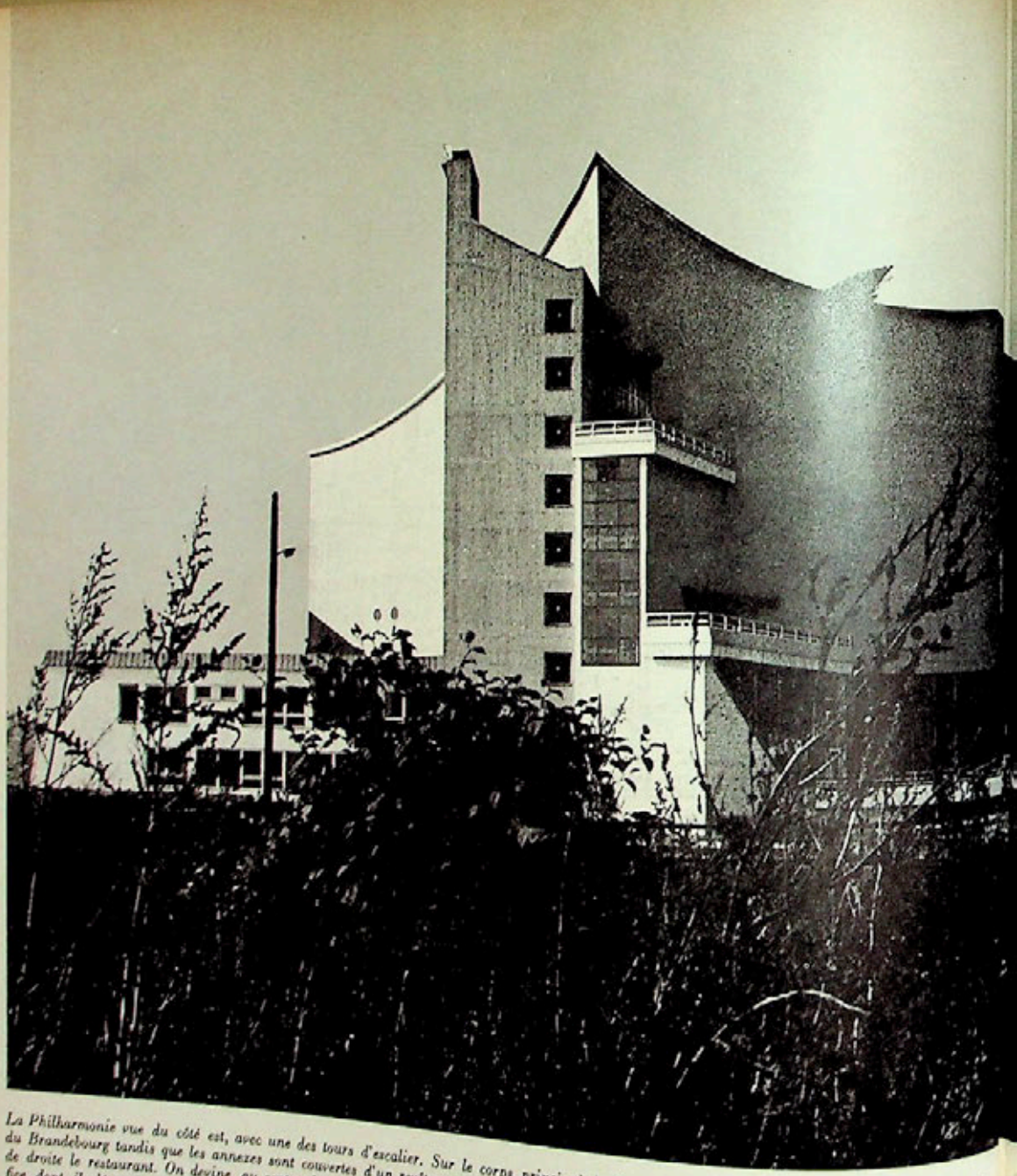
Son point de vue, dit du rationalisme de l'architecture médiévale, a été fortement contesté. On a réagi contre cette volonté de ramener tout l'art architectural — et pas seulement celui du Moyen Age, mais aussi celui de tous les autres grands styles du passé — à la solution la plus rationnelle, la plus simple d'un problème de poussées, de supports, de distribution des masses. Des auteurs ont cherché à démontrer, contre Viollet, le rôle purement décoratif des ogives. Même si le gothique représente une meilleure solution que le roman de certains problèmes de poussées et d'éclairage, il est absolument certain que ce n'est pas à cause de cela qu'on est passé de l'arc en plein cintre à l'arc brisé. Sans l'invention d'un style, l'arc brisé à lui seul ne correspondrait à aucune vision précise, ne saurait avoir été imaginé. Et ce qu'ont à la fois de rigoureux et de contestable les restaurations de Viollet-le-Duc tient précisément à ce qu'il a cru l'exactitude technique, la conformité aux plans originaux, la connaissance des schémas de construction médiévaux suffisantes pour restituer le style d'un édifice ancien. Une rationalité peut sans doute être *extraite* de l'étude des édifices anciens, mais en faire la préoccupation dominante des architectes médiévaux, si merveilleux techniciens fussent-ils *aussi*, c'est là une attitude intellectuelle propre au XIXe siècle et non au XIIIe siècle. L'architecture rationnelle est une revendication de Viollet, contre le laisser-aller éclectique qui l'entourait.

Il n'est donc pas besoin de trancher sur le fond le débat même autour de l'interprétation rationaliste de l'architecture médiévale pour comprendre en tout cas comment cette interprétation s'articule avec les idées de Viollet sur l'architecture de l'avenir. Loin de voir, comme les Romantiques, ou comme les *Revivalists* anglais, les édifices du Moyen Age d'un point de vue émotionnel, il voulait trouver en eux l'un des exemples d'une architecture où les moyens sont subordonnés à la fin, où rien n'est superflu, où tout est efficace et logique, où forme et fonction s'identifient. Les limites de cette conception, s'il y en a, sont celles-mêmes d'un grand nombre d'idées admises aujourd'hui sur l'architecture. Viollet-le-Duc n'eut donc aucun mal à passer de son Moyen Age à celui dans lequel nous vivons.

Si vous voulez en savoir davantage

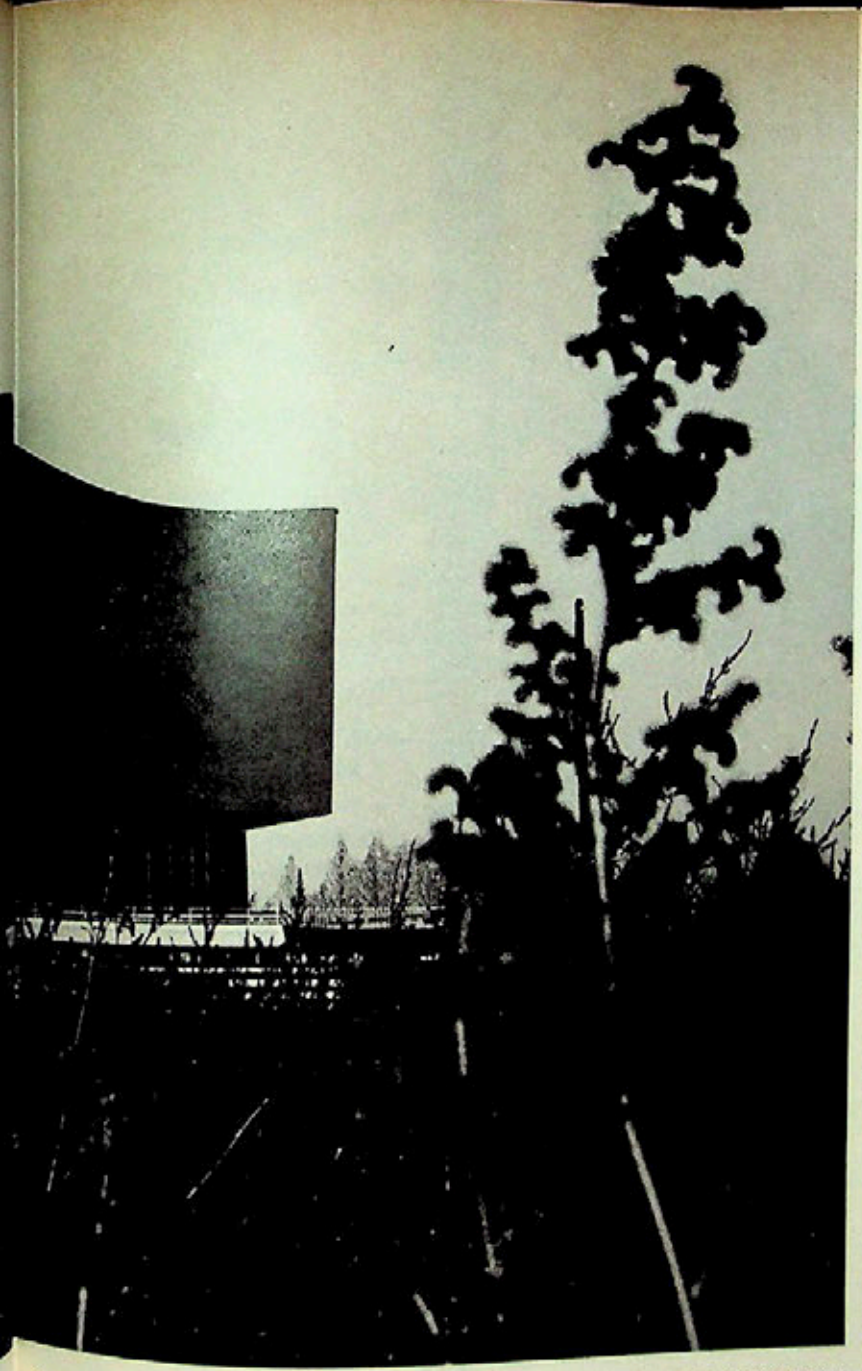
Lisez surtout, parmi les livres cités dans cet article, tout ce qui concerne Viollet-le-Duc dans Heavenly Mansions, *de John Summerson. (Londres 1949.) A consulter: Pol Abraham:* Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval *(1934).*





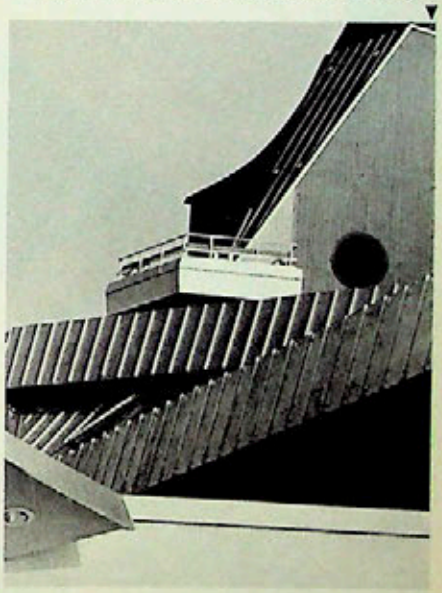
La Philharmonie vue du côté est, avec une des tours d'escalier. Sur le corps principal, le béton brut est peint dans le ton ocre des châteaux du Brandebourg tandis que les annexes sont couvertes d'un revêtement blanc. Le bâtiment bas à gauche abrite les locaux administratifs, celui de droite le restaurant. On devine, au centre du toit, la sculpture du professeur Hans Uhlman, conçue comme un signal dominant l'édifice dont il détermine le centre idéal. Celui-ci correspond très exactement au podium du chef d'orchestre à l'intérieur de la salle.

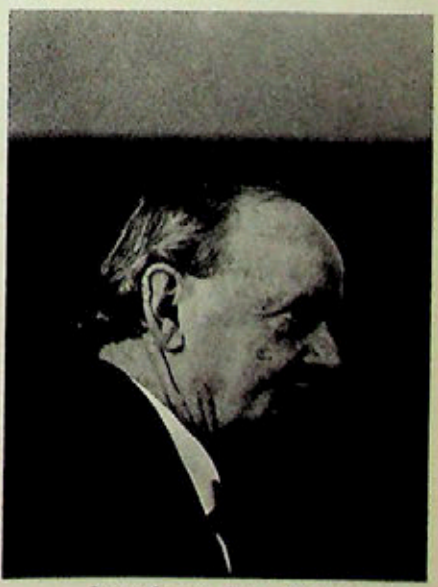
HANS SCHAROUN : PHI



PHOTOS MAX JACOB ET REINHARD FRIEDRICH

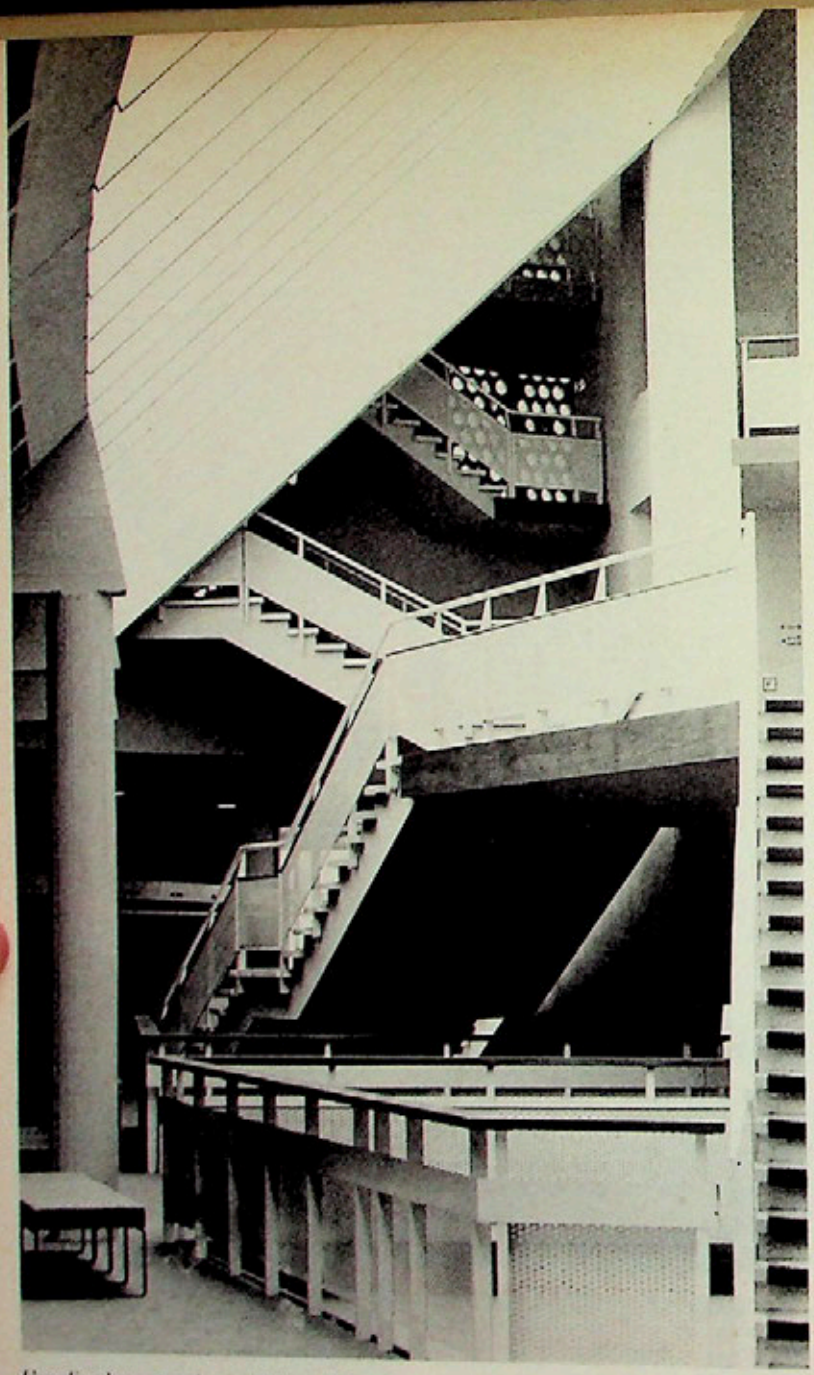
Détail de la corniche extérieure du toit. A droite, la paroi de béton brut ; au-dessous, entre les couvertures métalliques des avant-corps, la partie vitrée triangulaire éclairant le foyer.





Le professeur Hans Scharoun.

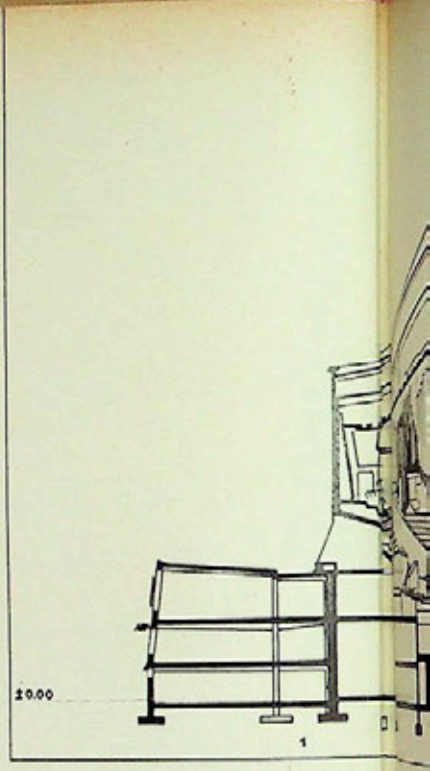
LHARMONIE DE BERLIN



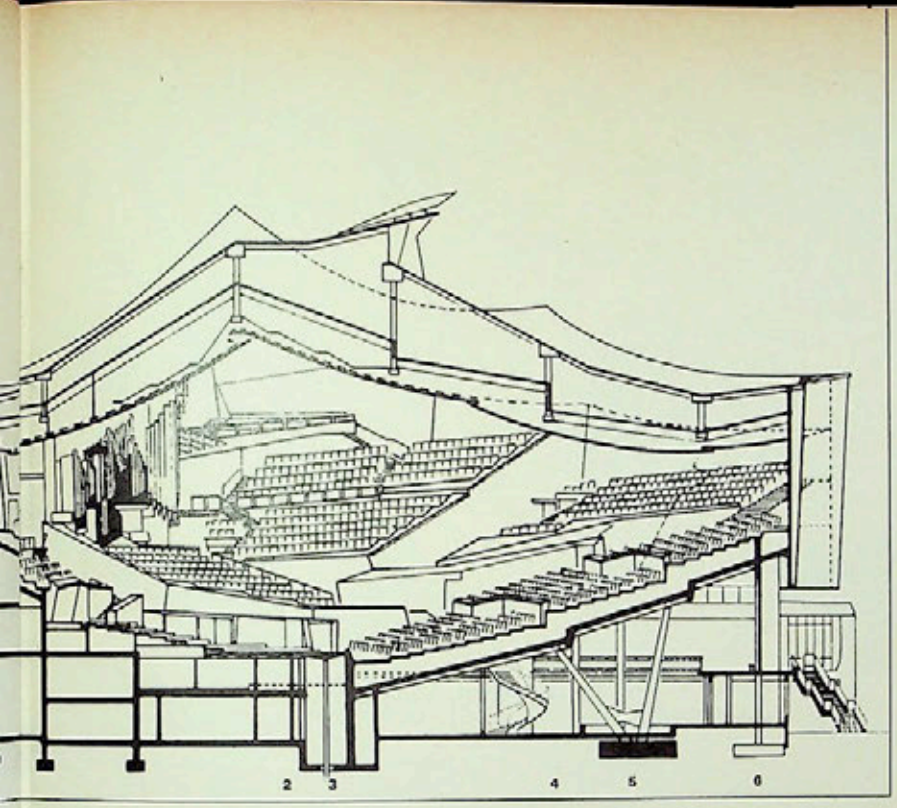
L'escalier donnant accès au côté droit de la salle. La toiture vitrée est soutenue par des poutrelles de béton armé. Les verrières, en haut à droite, sont constituées par des dalles de verre prises dans des panneaux de béton, sur lesquelles sont appliqués des vitraux teintés. Les couleurs et la composition en ont été conçues par le prof. Alexander Camaro de manière à créer des harmonies et des accords de tons répondant à ceux de la musique. La balustrade est en tôle emboutie laquée blanc, la main courante en bois à l'étage (au premier plan) et en tube d'acier sur les parties montantes.

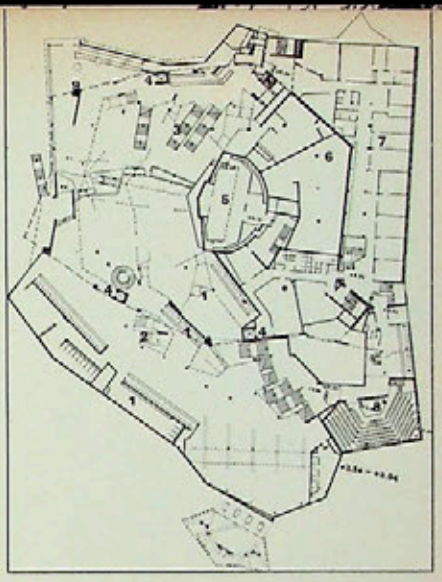
A droite

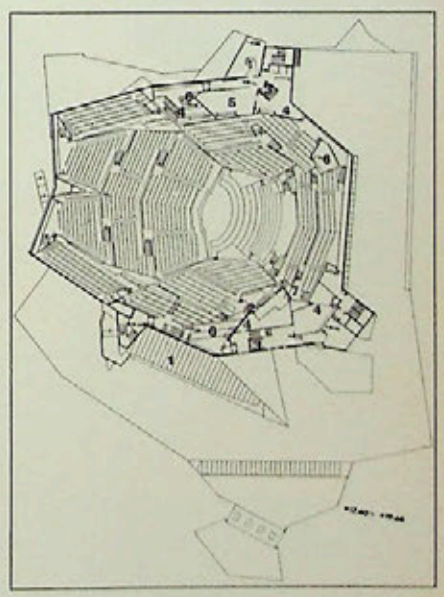
Coupe longitudinale vers la partie droite de la salle et les orgues. Au niveau inférieur, à gauche, l'administration, les locaux techniques, les loges, les foyers secondaires (1). Au centre, la partie mobile du podium (2) et le monte-charge pour les pianos (3). A droite, le foyer principal (4). Le plafond, dont les trois parties correspondent à la répartition des gradins dans la salle, est revêtu d'un isolant étudié en fonction de l'acoustique. Deux tréteaux de soutènements en V (5) et en A (de profil, 6) portent les plans inclinés successifs, dont le 3e se termine en porte à faux à droite.



Le Théâtre Philharmonique de Berlin, inauguré le 15 octobre 1963, est la réalisation d'un projet extrêmement original dont l'auteur est Hans Scharoun, un des plus grands architectes allemands contemporains. Pendant longtemps professeur d'urbanisme à l'Université technique de Berlin, possédant sur son métier une philosophie personnelle, Scharoun est un maître presque légendaire, qui a formé bien des disciples et ses œuvres longuement mûries portent l'empreinte d'une personnalité à la fois savante et lyrique. Né à Brême en 1893, il a commencé sa carrière après la première guerre mondiale, lié au mouvement d'avant-garde de l'époque; ainsi en 1920 il prit part aux débats d'architecture du groupe « Novembre » avec Bruno Taut; l'année suivante, il fut un des rédacteurs des « Lettres Utopiques » échangées par divers artistes pour établir un programme nouveau; enfin, vers 1923, il fut un des membres du « Ring », cercle qui réunissait les meilleurs architectes du temps, de Hans Pœlzig à Erich Mendelssohn, pourdéfendre les idées modernes contre le conformisme officiel. Il participa en 1927 à la construction de la cité de Weissenhof, avec Le Corbusier, Oud, et quelques autres grands noms; mais ses œuvres de début les plus remarquées furent sa maison de retraite à Breslau (1929) et ses habitations en bande à Berlin-Siemensstadt (1930), qui révélaient déjà les grandes lignes







A

Plan au niveau de la salle: 1. Toiture vitrée éclairant le foyer. - 2. Orgues. - 3. Ascenseurs. - 4. Studios d'enregistrement. - 5. Loges officielles. - 6. Tribunes des musiciens pour l'exécution d'œuvres comportant des orchestres dispersés. - 7. Loge réservée à la musique électronique.

Plus haut

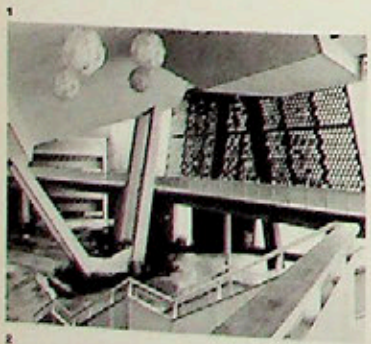
Plan du bâtiment sous la salle, au-dessus du foyer principal, c'est-à-dire au niveau intermédiaire que montre la photographie de la page ci-contre: 1. Vestiaire réservé aux spectateurs placés dans la partie droite de la salle. - 2. Escalier d'accès à la partie droite de la salle. - 3. Escaliers d'accès aux places de gauche. - 4. Ascenseurs. - 5. Infrastructure du podium. - 6. Locaux techniques. - 7. Administration. - 8. Salle de répétition des chœurs. - 9. Restaurant.

de son style enveloppant, affranchi du déterminisme de l'angle droit. Cependant, c'est surtout après la seconde guerre mondiale que son talent s'est fait reconnaître et a exercé une influence, ses réalisations les plus connues étant ses immeubles d'habitation « Roméo et Juliette » à Stuttgart, et son Lycée de Filles à Lünen; certains de ses projets, comme celui de son école primaire à Darmstadt, ont entraîné maintes discussions. Scharoun est devenu le principal représentant de la tendance d'architecture organique en Allemagne; on sait que cette tendance dérivée de Wright consiste en ce que la maison y est considérée, selon le mot de Hugo Häring, comme « un organe au service de l'habitant ». La forme en est tenue pour secondaire et dépendante exclusivement de la meilleure disposition des lieux en vue de la fonction à accomplir; si bien qu'on a pu définir le mouvement organique en déclarant qu'il avait pour principe de construire la maison en allant de l'intérieur à l'extérieur. C'est dire que Scharoun est un organisateur de l'espace, plutôt qu'un organisateur de formes. Nous n'aurons pas à traiter comme un facteur prédéterminant l'esthétique générale de son théâtre, mais à apprécier quelle distribution interne il a su lui donner, en étant assurés d'avance qu'il ne pouvait s'arrêter à une solution banale.

La décision de construire la Maison de l'Orchestre Philharmonique remonte à 1956, mais ce n'est que le 19 septembre 1960 que fut posée la première pierre. Entre-temps, on renonça à l'emplacement choisi tout d'abord; au lieu de le situer dans la Bundesallee, on décréta que le bâtiment s'élèverait à l'orée de la Kemperplatz; à cet endroit, qui est dans la périphérie sud du Tiergarten, doit d'ailleurs s'étendre un centre culturel comprenant la Galerie du XX^e^ siècle (d'après un projet de Mies van der Rohe), une Bibliothèque Nationale, des musées; le Théâtre Philharmonique est le premier-né de cet ensemble important. Cette mutation de site entraîna certains agrandissements, sans altérer nullement l'idée initiale. L'entreprise s'est déroulée selon les prévisions de Scharoun, qui l'exécuta en collaboration avec le professeur Werner Weber, et peut être regardée comme le reflet fidèle des conceptions les plus typiques de l'architecture organique allemande. Une longue période de gestation fut nécessaire pour mener à bien ce travail, durant laquelle près de mille plans furent tracés, sans compter environ cinq cents dessins sur des points particuliers, et qui mobilisa une quantité de techniciens afin de parvenir au but désigné.

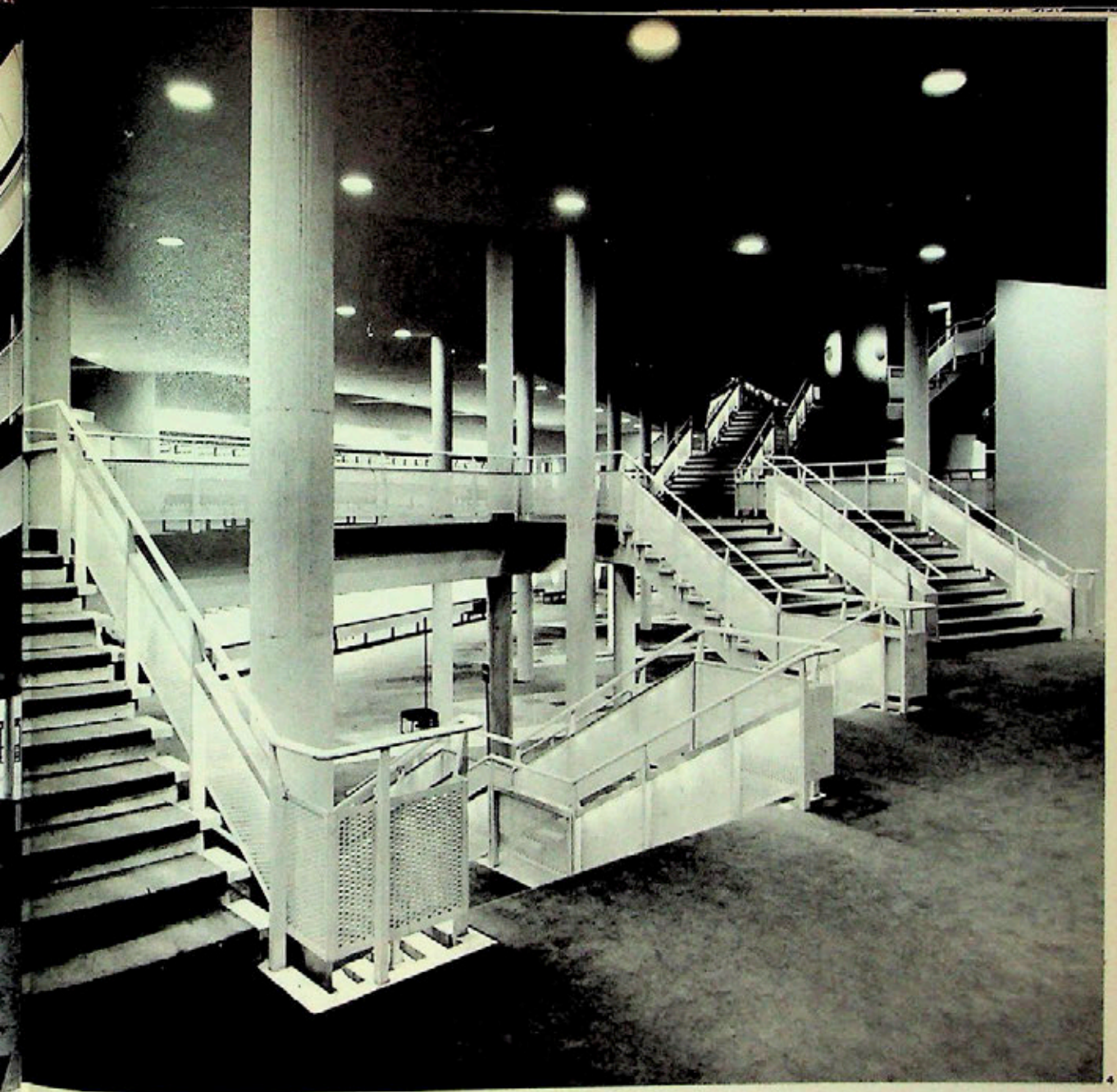
Dès que l'on s'approche du Théâtre Philharmonique de Berlin, il faut garder à l'esprit, pour le contempler, la certitude que son apparence n'est en aucun point gratuite, mais qu'elle est modelée avec précision sur l'ordonnance des espaces intérieurs. On peut

1



2

même affirmer sans paradoxe qu'on n'admire pleinement les dehors de cet édifice qu'après avoir pris connaissance de ses dedans. Lors de sa construction, on a dit que son aspect était romantique, et rappelait celui d'un instrument de musique; on constatera vite qu'il cherche moins à produire cet effet pittoresque qu'à exprimer son organisation fondamentale. Toutes les parties constitutives du bâtiment sont dépendantes d'une réalité suprême: la salle de concert. Celle-ci soumet à sa loi les moindres détails de l'environnement. Si les trois voiles du toit ont ce profil caractéristique, c'est qu'ils accusent le plafond de la salle en forme de tente; le « signal » sur son faîte indique la position de l'orchestre; les différents locaux sont distribués tout autour de cette même salle, dans un rapport de tension ou d'équilibre avec elle; il n'est pas jusqu'aux escaliers qui ne soulignent par leur mouvement qu'elle est le cœur de cette construction. Dans l'allocution qu'il prononça au cours de l'inauguration, Scharoun insistait sur cette priorité de la salle sur l'ensemble, qu'elle couronne au sens fort du mot, et précisait: « L'exécution et l'expérience collective de la musique se produisent en un lieu dont la conception architecturale découle, non de considérations d'esthétique formelle, mais de l'événement. L'homme



l'espace, la musique sont placés ici dans une relation nouvelle. »

Entouré d'un jardin accessible au public pendant les entractes, le Théâtre Philharmonique présente une silhouette où contrastent la masse ocre de sa partie principale et les surfaces blanches de ses volumes secondaires. Ses avant-corps contiennent le hall d'entrée, avec les caisses, les guichets, les dispositifs de contrôle, et non loin de là, une salle destinée aux répétitions des chœurs. Le revêtement du sol, dans le rez-de-chaussée, dessine une composition indiquant discrètement le sens de circulation des spectateurs. On a distingué, d'une manière très étudiée, les trajets

1. *La partie centrale du foyer principal avec les piles de soutènement en V et en A (contre la verrière) portant le sol de la salle (voir nos 5 et 6 sur la coupe reproduite pp. 12-13) et la nervure correspondant à l'axe médian. Les lampes sphériques suspendues au plafond présentent 72 facettes pentagonales en polyamide. La verrière ici est colorée de plusieurs valeurs de rouge. Au fond, la superposition des vestiaires, au rez-de-chaussée pour les spectateurs de gauche, à l'étage pour les places de droite.*

2. *Un autre aspect du foyer principal montrant l'ensemble des accès à la partie droite de la salle de concert. Dans le plafond se découpe le volume inférieur des escaliers qui mènent au niveau central.*

3. *Le foyer principal et les galeries menant à la partie droite de la salle. Les spectateurs du côté opposé, auxquels sont réservés les vestiaires visibles ici derrière le pilier, gagnent leur place en passant sous la salle par un escalier situé plus à gauche. Le revêtement du sol, en quartzite, ardoise et pâte de verre, a été conçu par Erich Reuter. Son dessin indique le sens de circulation.*

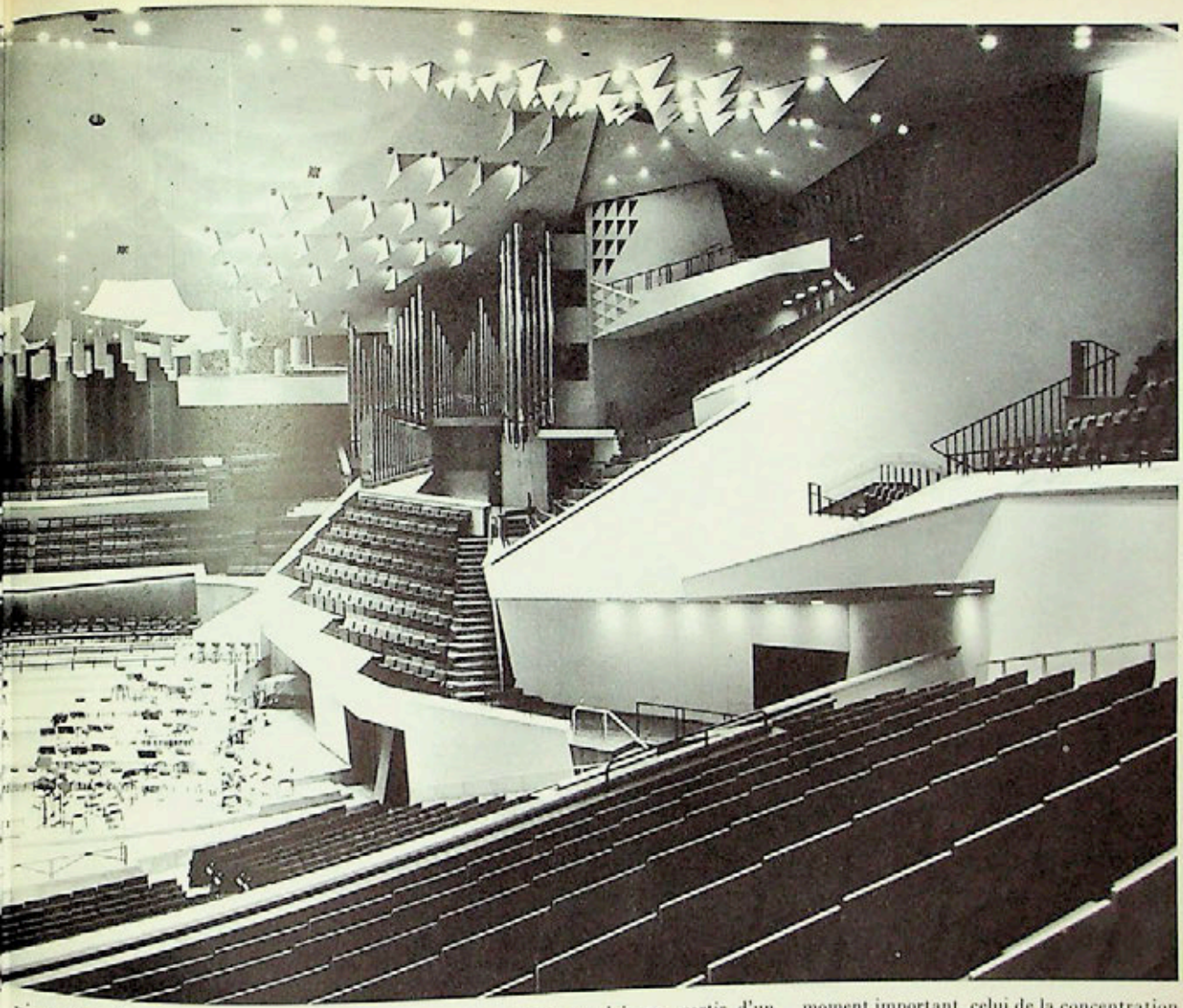
4. *Cette photo montre le développement complexe des escaliers conduisant aux vestiaires, salons de toilette, lavabos destinés aux spectateurs placés dans la partie droite de la salle. Les poteaux sont en béton brut de décoffrage et peints en blanc. Une moquette gris beige couvre le sol. En haut à droite, un pan du toit de verre avec ses poutrelles en béton. L'éclairage est incorporé au plafond.*

Aspect général de la salle, vue des gradins principaux vers le podium. Les fauteuils sont en bois de Kambala. A gauche de l'orgue, la tribune réservée aux mixages de son pour la musique électronique. A droite, tribune pour petit orchestre. En face, les loges officielles et, au-dessus, les studios d'enregistrement. Le mur du fond et les parties hautes de la salle sont garnis d'un revêtement en bois de Kambala. Les autres parois sont plaquées de bois peint. Pour des raisons acoustiques, les éléments de cloison entourant le podium sont en pierre ainsi que les allèges séparant les différents groupes de places. Le parquet est en chêne, le podium en pin de l'Oregon. Le plafond est équipé de 136 résonateurs Helmoltz de forme pyramidale et, au centre, de 10 réflecteurs de son en polyester.

conduisant aux places du côté gauche ou à celles du côté droit de l'auditorium. Les personnes qui se rendent aux fauteuils du côté gauche trouvent immédiatement, de plain-pied avec le hall d'entrée, les vestiaires et salons de toilette qui leur sont réservés; après avoir quitté leurs manteaux, elles poursuivent leur chemin, qui passe par-dessous la salle de concert, et gravissent un ensemble d'escaliers pour arriver à leurs sièges respectifs. Ceux qui doivent aller s'asseoir sur le côté droit montent directement par un autre escalier au premier étage: à ce niveau ils découvrent leurs propres vestiaires, avec les mêmes attenances. Il y a en outre quatre ascenseurs pour mener les spectateurs vers l'auditorium, les promenoirs supérieurs, ou la terrasse; deux d'entre eux sont plus spécialement utilisés pour les besoins du service.

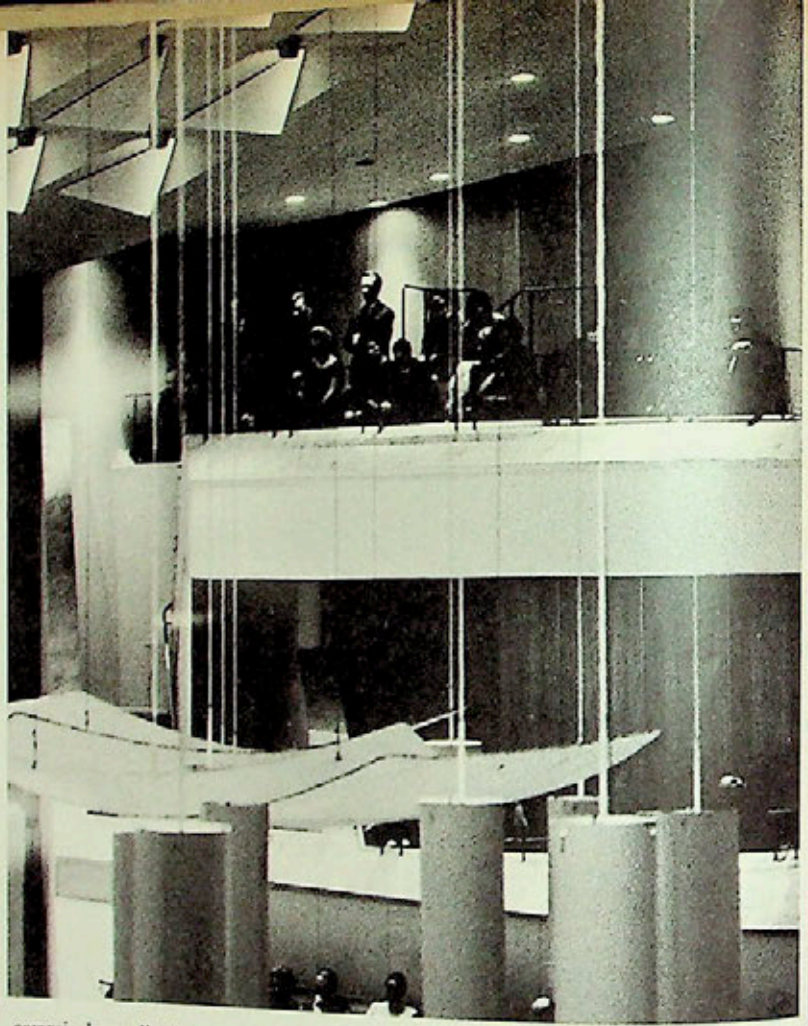
Dans le foyer principal, il semble que la fantaisie architecturale se soit exercée librement; au contraire, lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que le fond de ce décor un peu onirique, qui nous rappelle qu'on s'est parfois référé à l'art fantastique pour juger Scharoun, est entièrement déterminé par la présence de la salle à l'étage au-dessus. Ainsi, les trois plans successifs de son plafond, qui est couvert d'un revêtement absorbant étudié pour l'acoustique, correspondent aux gradins de l'auditorium en face de l'orchestre. Les autres foyers et les promenoirs sont aussi tributaires, dans leur configuration spatiale, de la position des rangées de spectateurs derrière le podium. Les lampes à facettes, les vitraux en dalles de verre rondes, créent une atmosphère qui suit les suggestions des formes données par la structure.

La salle de concert produit une impression profonde, à la fois familière et grandiose, avec son espace qui s'épanouit à partir d'un centre idéal, sous une voûte étrangement constellée; on pourrait croire que tout a été



mis en œuvre à seule fin de ménager un cadre majestueux à la rencontre des musiciens et des auditeurs; en fait, nous entrons dans un immense laboratoire, aussi complexe que celui du docteur Faust, et tout ce qui nous y surprend a son rôle à jouer dans l'alchimie des sons. La particularité essentielle de cette salle réside évidemment dans sa disposition en arène; les auditeurs sont assis autour de l'orchestre qu'ils cernent et enveloppent littéralement. Au cours de l'allocution précitée, Scharoun s'expliquait ainsi: « La forme donnée à la salle s'inspire d'un paysage: on peut se la représenter comme une vallée; au fond se trouve l'orchestre, autour duquel s'étagent des coteaux de vignoble. Correspondant à ce paysage terrestre, le plafond forme un paysage céleste. Il recouvre la salle d'une sorte de tente, et cette forme convexe est étroitement liée à l'acoustique, au désir de donner à la musique la plus vaste diffusion possible, par réflexion sur des surfaces convexes. Le son ne doit pas sortir d'un coin de la salle; il monte du milieu et des profondeurs de l'espace, pour retomber de tous côtés sur les auditeurs. » Une conception aussi séduisante est née du souci de créer les meilleures conditions psychologiques et matérielles pour le déroulement des concerts. Elle favorise la participation collective des personnes présentes au jeu des exécutants. Musiciens et assistants forment un tout, une communauté humaine engagée dans un colloque fécond. L'égalité des hommes devant la musique a été un des grands principes de cette réalisation. On ne pouvait plus intensément l'exprimer qu'en supprimant la division entre parterre et balcon, et surtout l'isolement de la scène en face de la masse du public. Dès l'origine, l'idée de Scharoun a passionné son entourage, et le chef de l'Orchestre Philharmonique, Herbert von Karajan, a déclaré d'emblée: « Ce projet me paraît particulièrement réussi... Il exalte un moment important, celui de la concentration totale de l'auditeur sur l'événement musical. »

La salle contient 2218 places, dont 1330 sur les quatre niveaux devant l'orchestre, le reste étant réparti en fractions à peu près égales sur chaque côté et derrière lui. L'ensemble des places a été étudié de façon à assurer à toutes des possibilités équivalentes de bien voir et de bien entendre; aucune d'entre elles n'est éloignée de plus de 32 m du podium, afin que les ondes sonores n'aient qu'un court chemin à parcourir; l'inclinaison de chaque pente où sont échelonnés les fauteuils, l'orientation des différents gradins, ainsi que les lignes brisées des parois de la salle, sont autant de détails soigneusement calculés pour contribuer à l'excellence de l'audition. Le cubage d'air nécessaire à la résonance optimale est le plus élevé de toutes les salles de concert européennes: 23 000 m³, soit 10 m³ par personne, musiciens



L'une des tribunes destinées aux petites formations instrumentales pour l'exécution d'œuvres avec plusieurs orchestres dispersés.

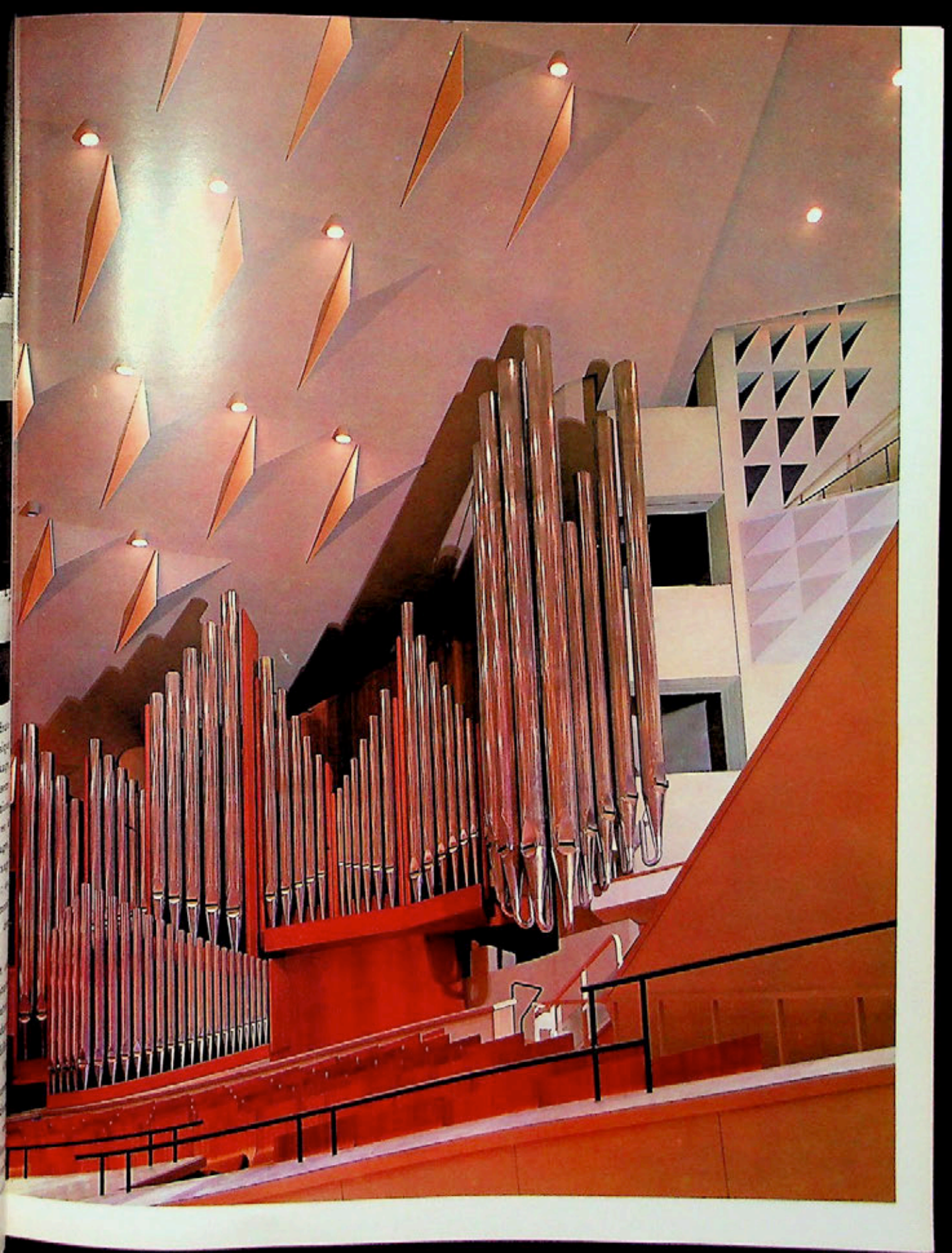
Page ci-contre

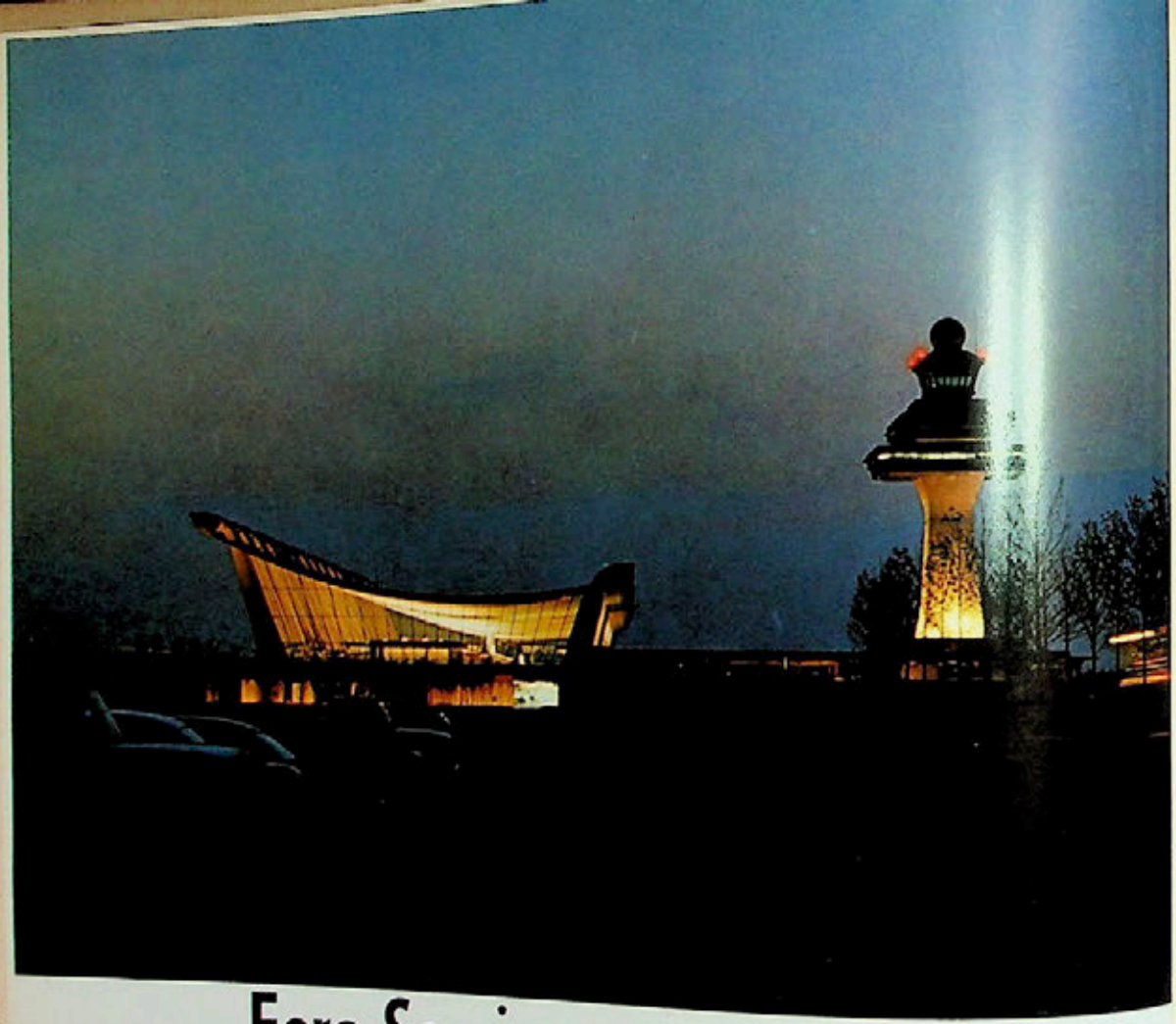
Le côté gauche de la salle est dominé par les orgues. Réalisées par la maison Schuke, sous la direction du prof. Michael Schneider, elles comportent 72 registres. On remarque, au plafond, quelques-uns des 136 résonateurs Helmholtz qui assurent une sonorisation parfaite.

compris. La qualité de la diffusion est assurée par 136 éléments pyramidaux servant de résonateurs de Helmholtz, ainsi que par 10 réflecteurs intermédiaires, qui composent au plafond une décoration naturelle. Tous les problèmes d'acoustique, réglés sous la direction du professeur Lothar Creimer, ont été d'abord expérimentés sur une maquette de l'auditorium réduite à l'échelle de 1/8.

Enfin, ce lieu a été conçu méthodiquement pour satisfaire aux styles musicaux les plus variés. Le podium, d'une superficie de 330 m², est modifiable de diverses manières, selon le caractère des œuvres ou le nombre des exécutants. Il est possible de descendre un tiers de sa surface pour constituer une fosse d'orchestre, dans le cas d'une interprétation avec jeux de scène; on peut également l'agrandir en adaptant un « praticable », lorsque la présence d'un chœur ou d'une grande formation l'exige. Trois stalles pour musiciens sont aménagées dans la salle elle-même, au-dessus des auditeurs, afin de permettre l'exécution d'œuvres comportant des échos, des chorales se répondant. Derrière le chef d'orchestre, un monte-charge hydraulique amène les instruments de musique lourds, en provenance de la salle de stockage, située deux étages plus bas. Tout cet ensemble est enserré dans un réseau d'installations techniques, telle la tribune d'orgue, avec à côté le poste de commande des éclairages, le studio de télévision, la chambre de mixage des sons pour la musique électronique; ou telles les quatre pièces pour l'enregistrement des disques et de la radio, au-dessus des loges officielles.

Ainsi, devant cette salle de concert où tant de science est enfermée, où l'on constate partout le résultat d'une méditation intelligente sur ce qui peut servir l'homme dans une situation précise, la valeur de l'édifice tout entier se révèle puissamment. On découvre que Scharoun et ses collaborateurs ont élaboré une construction étonnante, dans laquelle pourtant aucun élément n'a été mis avec le désir d'étonner. Tout y est à sa place, en fonction d'une idée maîtresse qui a voulu faire de la musique la raison d'être absolue de ce bâtiment.





Eero Saarinen : l'aéroport de Washington

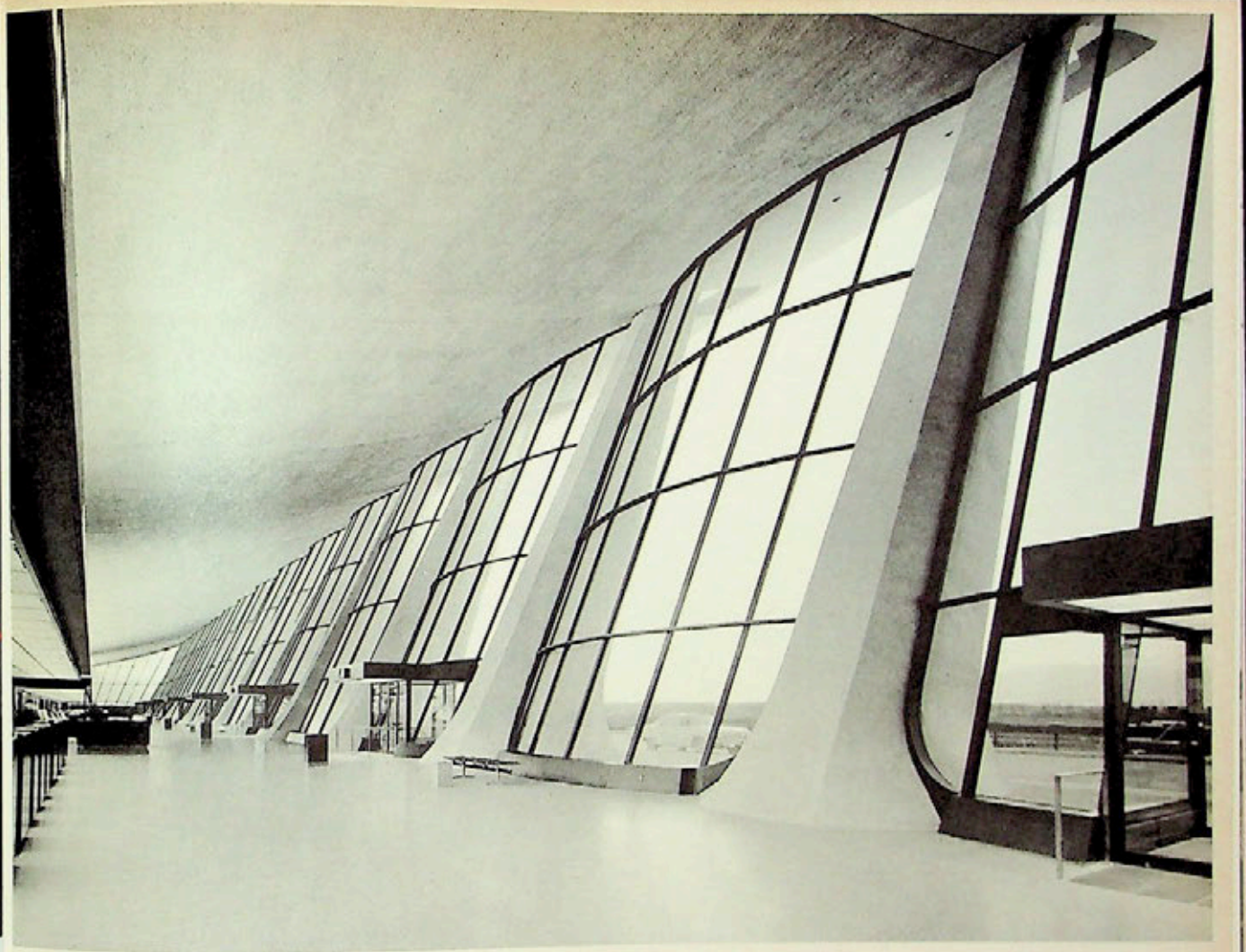
PHOTOS BALTAZAR KORAB

Ci-dessus

Dans la nuit, l'aéroport international Dulles apparaît, aux divers feux de ses lumières, avec l'originalité de sa façade plongeante et de sa toiture incurvée, comme un trait d'union idéal entre les monuments traditionnels de Washington et les formes de la vie moderne.

Page ci-contre

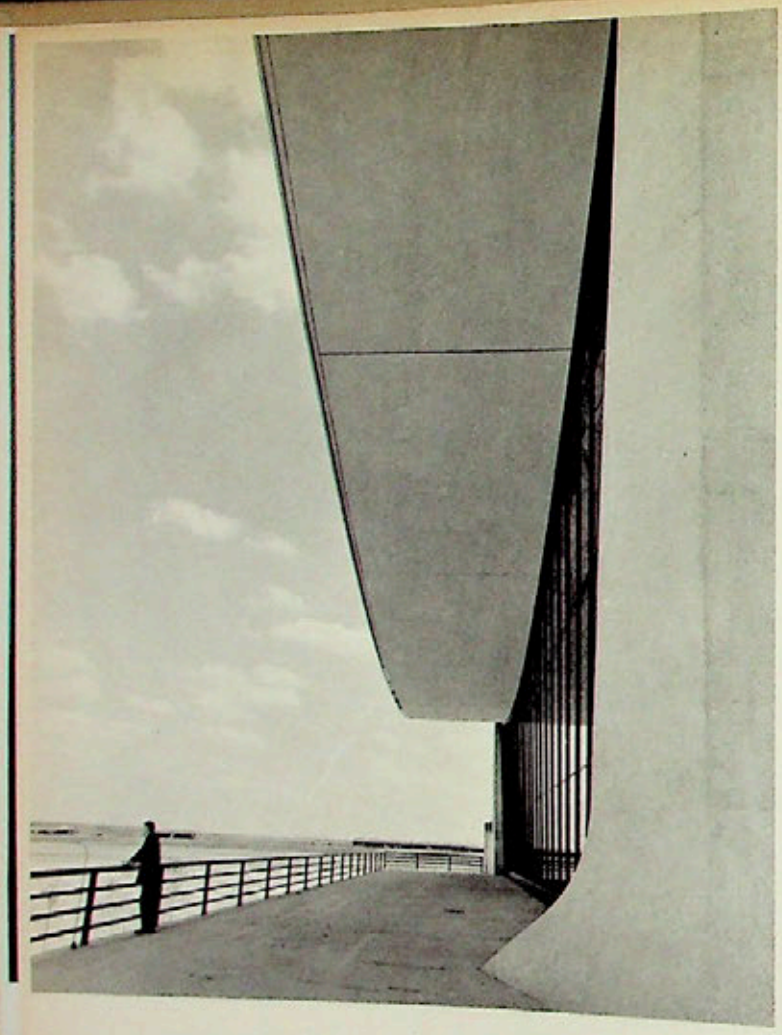
Le hall d'entrée, avec sur la gauche les différents comptoirs d'enregistrement et guichets à billets, a un grand pouvoir de suggestion dynamique, grâce au mouvement basculant de ses colonnes.



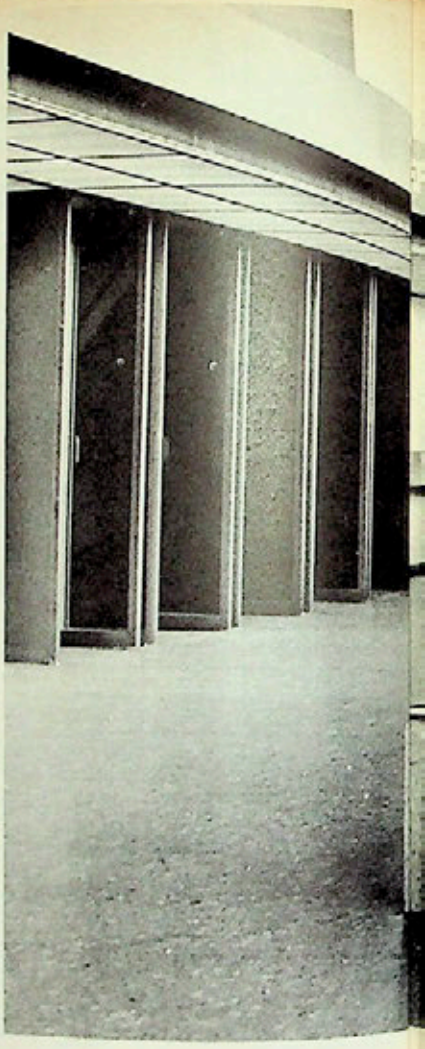
L'Aéroport international Dulles, qui dessert actuellement Washington, est une des dernières œuvres réalisées par Eero Saarinen, lequel s'en montrait justement fier, au point de déclarer en juin 1961, trois mois à peine avant sa mort, alors que les travaux de chantier étaient à leur début: « Je pense que cet aéroport est la meilleure chose que j'ai faite. Je pense qu'il va être réellement bon. Peut-être même qu'il expliquera ce que je crois en matière d'architecture. » Une telle assertion nous induit à le considérer non seulement en tant qu'édifice utilitaire, mais aussi en tant que testament spirituel du grand architecte dont la physionomie et le style ont été caractérisés ici même dans une étude générale (voir « L'Œil » N° 83); en fait, depuis sa mise en service, cet aéroport a été jugé par la plupart des critiques américains comme l'exemple le plus représentatif de l'ultime période de Saarinen, faisant le pendant avec ce que fut pour ses débuts le Centre technique de la General Motors; et il est permis d'affirmer, sans être taxé d'exagération, qu'en ce qui concerne sa fonction il restera un des classiques du genre.

Lorsque l'Agence fédérale d'Aviation fit appel à Saarinen et à ses associés pour édifier un aéroport servant au départ et à l'arrivée des Jets, celui-ci voulut d'emblée élargir le problème, et concevoir un ensemble qui par la suite serait le modèle d'une station d'avions à réaction. On ne lui demandait que de disposer dans un cadre architectural de sa façon les nécessités du trafic aérien, et il a prétendu aller plus loin, atteindre au type; on se serait contenté qu'il satisfasse aux exigences du présent, et il a cherché à engager celles de l'avenir; car le propre d'un grand créateur est toujours de faire mieux que ce qu'on attendait de lui. En conséquence, il a médité profondément sur la réalité vivante d'un aéroport; il ne lui suffisait pas d'ériger un moule qui contiendrait une activité humaine complexe et bruissante, il se donnait à tâche de diriger cette activité, de la simplifier et de l'ordonner par l'orientation du parti adopté.

Il s'adjoignit pour cela le concours des ingénieurs Ammann et Whitney, de Charles Landrum, conseiller aéronautique, des ingénieurs de mécanique Burns et Mac Donnell, afin d'entreprendre une analyse complète des problèmes d'un grand aéroport commercial de Jets; des équipes furent envoyées de tous côtés pour chronométrer et mesurer les différentes opérations relatives aux démarches des voyageurs, au transport des bagages, aux questions économiques même les plus mineures; également, les conditions de vol et d'entretien des Jets furent minutieusement étudiées, jusque dans les moindres perturbations qu'y apportent les excédents de poids et les variations atmosphériques. Il en résulta une masse de données diverses qui fut réduite à quelque quarante principes directeurs. Saarinen se convainquit ainsi qu'il devait découvrir une méthode efficace pour épargner aux passagers les circuits d'acheminement trop longs, le gaspillage d'efforts inutiles, et qu'un pas décisif serait franchi lorsque serait déterminée la manière dont ceux-ci iraient de l'aérogare aux avions. Après avoir rejeté bien des solutions, il s'arrêta à celle qui constitue la trouvaille la plus curieuse de l'Aéroport Dulles: la salle d'attente roulante. Le voyageur en partance pénètre dans un salon confortable,



▲ A l'aile sud de l'aérogare s'étend une jetée d'observation d'où l'on peut avoir une vue panoramique de la plaine.

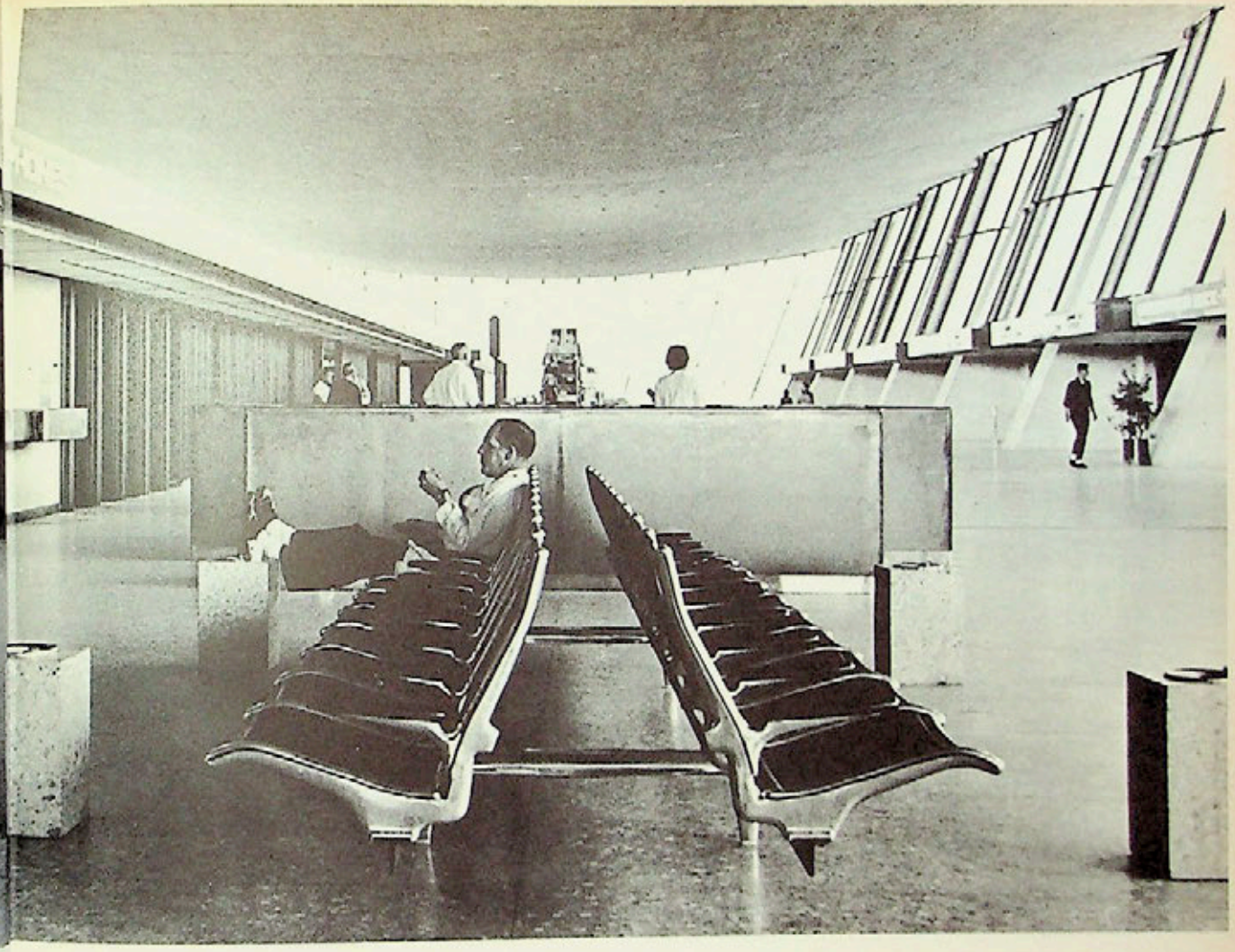


Ci-dessus, à droite

Après avoir terminé leurs formalités, les voyageurs passent à l'arrière du bâtiment, dans ce hall principal où se trouvent les boutiques, les cabines téléphoniques, l'entrée du restaurant et les voies de départ. Le passager est assis sur un des doubles sièges noir et argent conçus par Charles Eames pour ce hall.

où il attend tranquillement l'heure d'embarquement; le moment venu, ce salon, qui est une plate-forme mobile, se déplacera et l'amène au niveau de la porte de l'avion, sans qu'il ait eu à se mettre en peine de rien. A l'inverse, le voyageur qui arrive entre sans transition superflue dans une de ces salles d'attente roulantes, et il se trouve conduit à l'aérogare avec le maximum de commodité, en évitant une fastidieuse dispersion de ses actes.

Une fois admis ce principe par les responsables locaux des lignes aériennes — et pour mieux faire comprendre leurs idées, Saarinen et son équipe allèrent jusqu'à les résumer dans un petit film — l'architecte put concevoir son aérogare comme un seul volume compact, intégrant les installations annexes. La forme qu'il lui donnerait le préoccupa longuement; il voulait tenir compte de plusieurs considérations. D'abord, cet aéroport étant celui de la capitale fédérale des États-Unis, il fallait qu'il ait un aspect digne, presque solennel. Ensuite, bien que mettant en œuvre les techniques les plus modernes, il ne devait pas jurer avec le caractère traditionnel des bâtiments administratifs



de Washington. Enfin, il avait à être signifiant de sa réalité dynamique, à refléter dans sa composition un peu de l'état d'esprit des voyageurs qui empruntent la voie des airs. C'est ainsi qu'au bout d'approximations successives il établit le projet d'un bâtiment monumental, avec une façade plongeante, qui lui donnerait selon les points de vue l'apparence d'avoir surgi naturellement du sol et de le survoler. Une telle façade s'accompagnerait d'un toit incurvé; l'expérience heureuse qu'il venait de faire avec celui de la salle de hockey David S. Ringalls à l'Université de Yale, — cette toiture expressive que l'on a comparé à une barque de Viking renversée —, l'incita à employer le procédé d'une couverture suspendue. Le toit de l'aéroport est donc constitué par des dalles de béton posées sur un pont de câbles tendus entre des rives formées par deux poutres-voiles courbes, prenant appui sur seize colonnes espacées régulièrement tous les douze mètres. Il se creuse légèrement, suivant l'image de Saarinen, « comme un hamac immense, continu, suspendu entre des arbres de béton ». La tour de contrôle s'inscrit à l'arrière, dans une parfaite conformité d'expression avec l'ensemble.

L'aéroport est situé sur deux niveaux, à la fois pour accentuer l'idée qu'il plane, qu'il domine le terrain, et pour permettre aux passagers de ne pas s'embarrasser mutuellement dans leurs allées et venues respectives. L'interpénétration des arrivants et des partants, l'opposition de leurs impatiences différentes, est la raison de l'agitation confuse qui règne dans la plupart des grandes stations de voyage. Ici le rituel des opérations commerciales est réglé nettement, clairement, par le fait que l'entrée est au niveau supérieur, où les voyageurs trouvent la salle contenant les guichets de contrôle, les comptoirs des compagnies aériennes, les services d'enregistrement des bagages, ainsi que le restaurant, les boutiques, la galerie où l'on peut s'asseoir pour contempler le champ d'aviation, enfin un jeu de facilités qui se déduisent les unes des autres; tandis que la sortie est au niveau inférieur, et que les arrivants y accèdent, sans se heurter aux partants, par un escalator qui les conduit dans la salle où les ont précédés leurs bagages, et où

Ci-dessus

Cette vue à partir de l'aire de manœuvre montre bien quel principe de symétrie domine la composition de l'aérogare; la tour de contrôle, semblable au fléau bien équilibré d'une balance, contribue d'une façon prépondérante à l'apparence de stabilité de l'ensemble.

Ci-contre

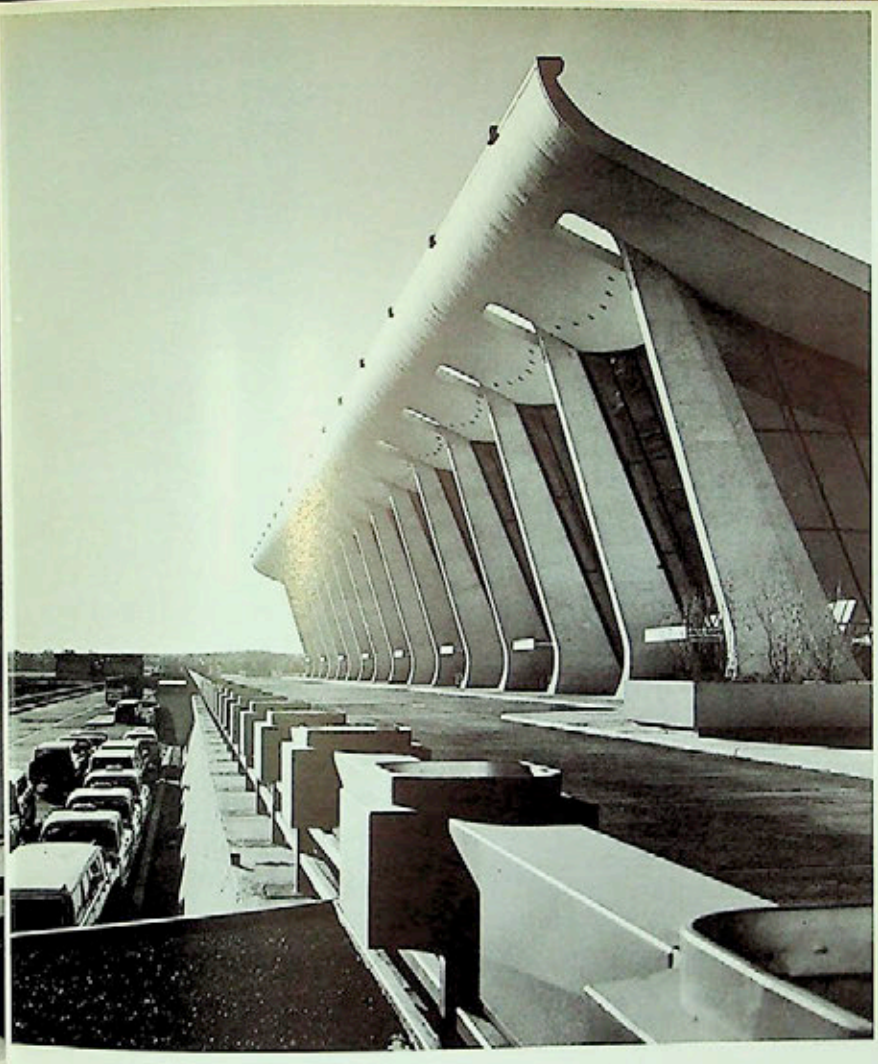
Rangées derrière l'aérogare, les salles d'attente roulantes ne sont pas des véhicules ordinaires; elles font corps avec l'ensemble et remplacent les «fingers» habituels. L'architecte les a vues comme une partie de l'aérogare qui se détache pour aller à la rencontre de l'avion prêt à décoller ou venant d'atterrir.

Au centre

L'intérieur de la salle d'attente roulante, sobre et confortable, avec ses murs blancs, son tapis rouge, ses sièges gris foncé, peut contenir soixante-douze passagers assis et vingt-six debout.

sont à leur disposition tous les bureaux de renseignements et de location souhaitables. La sortie donne directement sur un parking groupant les cars et les taxis qui les emmèneront vers la ville.

La splendeur de cet aéroport vient de son absolue simplicité, qui n'est pas une sèche parcimonie de détails, mais la souveraine aisance avec laquelle une œuvre est savamment renfermée dans une unité essentielle. Il y a sans doute d'autres aéroports de grand style, offrant des solutions également spectaculaires; quelque différence qu'ils aient entre eux, on peut leur assigner une analogie plus ou moins évidente. Ils obéissent tous au principe de la ruche ou de la volière, de par leur destination même, qui en fait les centres actifs d'êtres affairés autour de choses qui s'envolent. Celui-ci échappe visiblement à ce principe; on s'en étonne d'abord, puis on comprend à seconde vue que l'Aéroport Dulles n'est pas vraiment un aéroport: c'est un temple. Aux abords de Washington, des hommes de notre temps ont dressé le Temple d



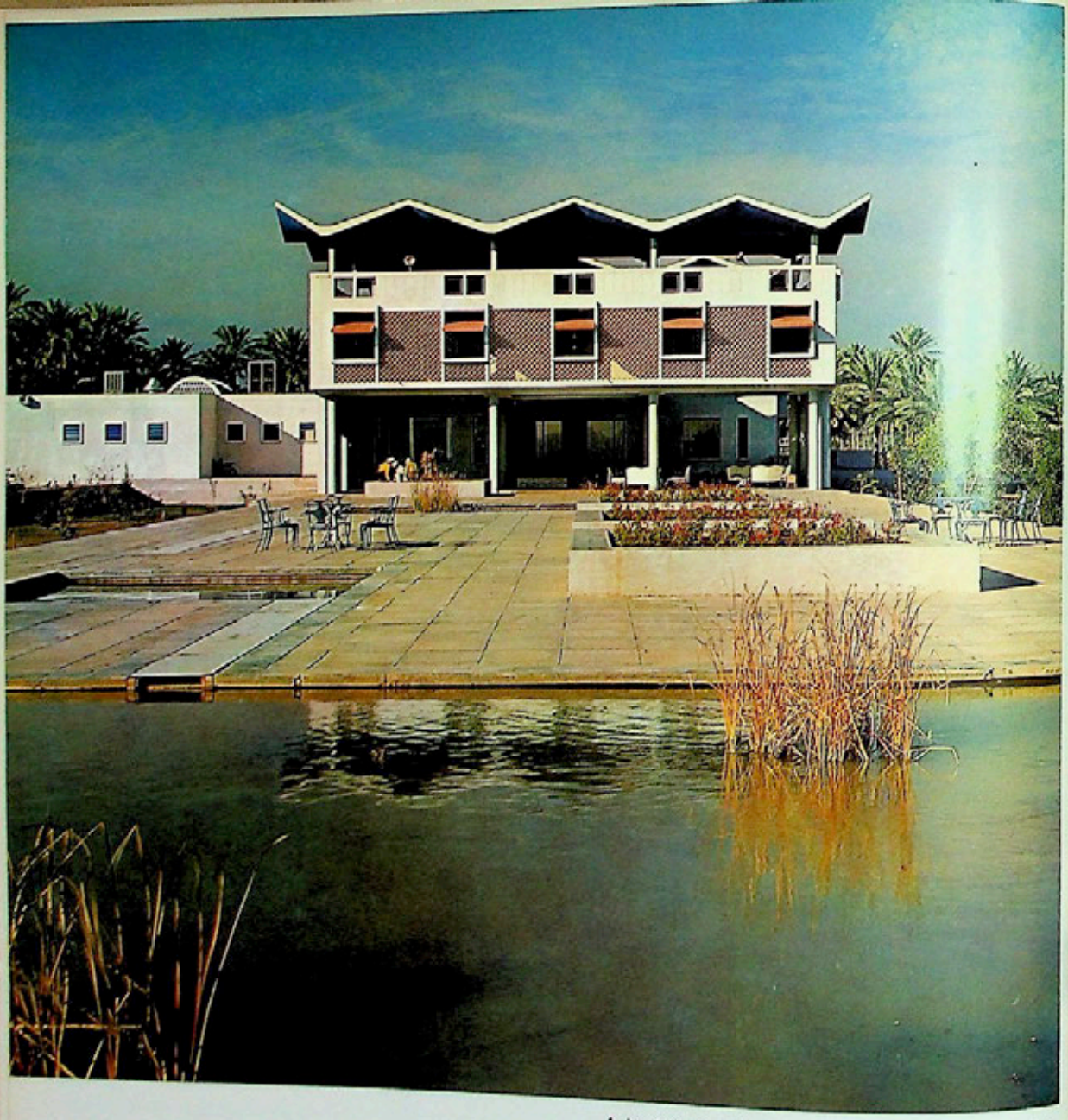
Voyage. Tout y contribue à former objectivement cette impression, à la rendre plus exacte qu'une simple appréciation fugitive: cette façade penchée en signe de protection de ceux qui entrent, ce long hall où l'on se prépare comme dans un pronaos antique, cette tour de contrôle qui désigne le ciel, ces salons d'attente pareils à des lieux de recueillement, ce sont là des formes qui, en plein accord avec leur fonction, ennoblissent les nécessités prosaïques du voyage, soulignent la beauté de tout essor dans l'espace.

Ci-dessus

Il y a une raison technique à l'inclination extérieure des poteaux de la façade: elle sert à contrebalancer la tension des câbles de la couverture suspendue. Pourtant, cette inclination a été exagérée à dessein, dramatisée, afin d'évoquer une impression d'envol, à mesure que l'on s'approche de l'aéroport.

Ci-contre

On voit ici avec quelle rapidité et quelle aisance s'accomplit le transbordement des passagers de la salle d'attente roulante à l'avion. Pour ceux qui arrivent le même système est utilisé en sens inverse. Ainsi toute perte de temps inutile est évitée et les opérations au sol se trouvent grandement simplifiées.

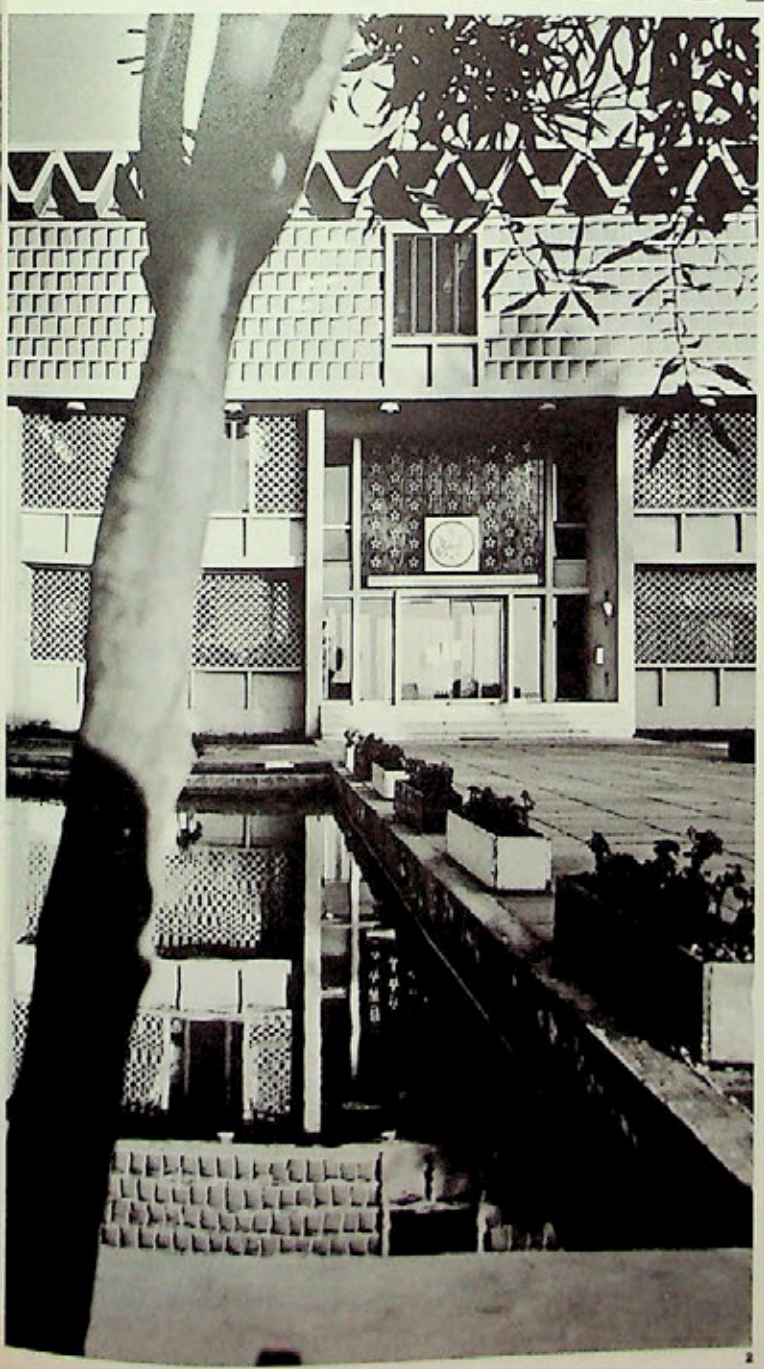


1. La résidence de l'ambassadeur montre ici sa façade tournée vers la rive du Tigre. Au premier plan, un des bassins alimentés par le système d'irrigation. La maison est protégée du soleil par un toit-parasol et des claustras en céramique. Dans l'aile gauche se trouvent les logements des serviteurs. Sur la droite, en descendant quelques marches, on accède à une vaste terrasse destinée aux réceptions de plein air.

2. L'entrée du bâtiment administratif est séparée de la rue al-Mansour par un espace où se découpent des pelouses et où s'élèvent des palmiers. Une partie de la façade se reflète dans une pièce d'eau rectangulaire. La voie d'accès est encadrée par des bacs à fleurs. Au-dessus de la porte principale, les cinquante étoiles du drapeau américain sont figurées de manière à rappeler les motifs décoratifs de l'artisanat local.

PHOTOS LOUIS REENS

L'AMBASSADE DES USA A BAGDAD

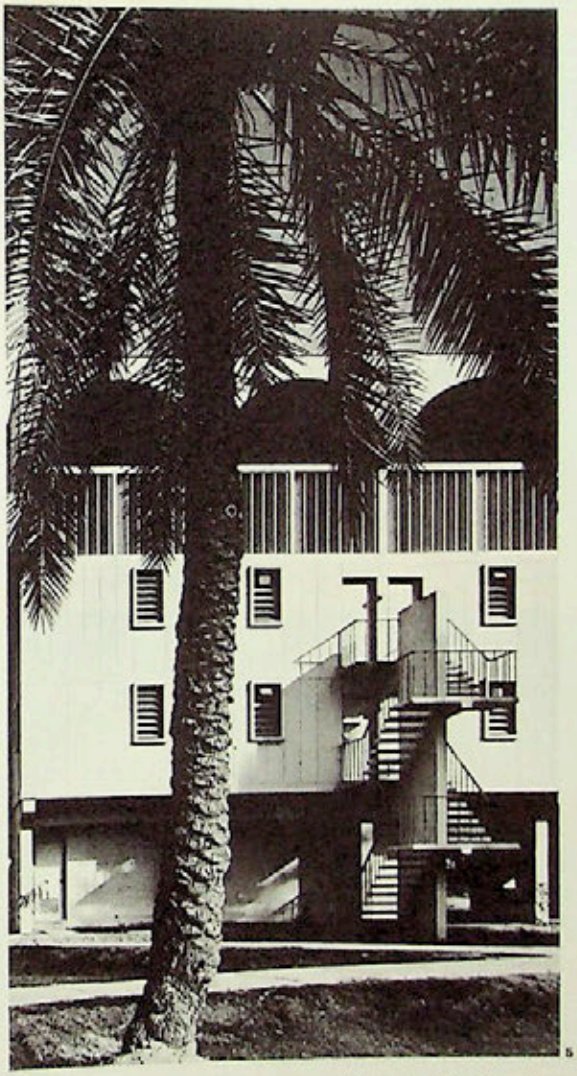


José Luis Sert

Pour créer une ambassade, un architecte est contraint d'observer dans un dosage subtil deux lois fondamentales: d'abord, étant donné qu'elle apparaît à ses ressortissants comme un îlot de sécurité en terre lointaine, un coin d'intimité connue en pays inconnu, elle doit rappeler en quelque façon l'esprit de la nation qu'elle représente; ensuite, étant elle-même une partie d'un ensemble parfois caractéristique, il faut qu'elle respecte certaines conventions du lieu où elle est établie. La difficulté consiste à faire valoir ces contrastes, tout en sachant les fondre en un seul bloc; dans le cas d'un immeuble consulaire au Moyen-Orient, cette difficulté est accrue du risque de tomber dans un simple pastiche de l'art musulman. Ce problème de style a été résolu avec une élégance, une distinction, une justesse de formes tout à fait remarquables dans l'ambassade des Etats-Unis à Bagdad. Elle est due à José Luis Sert, que son expérience des belles constructions sous des ciels ardents — on connaît ses réalisations en Amérique du Sud — rendait parfaitement apte à comprendre les exigences d'un tel programme.

Selon son usage en pareil cas, le Département d'Etat américain envoya d'abord l'architecte sur place pour s'informer des réalités humaines de la ville, du point commun de ses habitations, afin qu'il puisse rester en accord avec la perspective environnante; le projet, élaboré ensuite aux Etats-Unis, a été mis en œuvre par son Bureau de construction à l'étranger. José Luis Sert put ainsi constater qu'à Bagdad l'architecture est entièrement conditionnée par la proximité du désert, et surtout par la température qui atteint couramment l'été 50° à l'ombre. Du temps que je séjournais à Bagdad, j'ai moi-même maintes fois subi les tempêtes de sable qui recouvrent les rues d'une brume fauve, et les méfaits de la chaleur que l'on combattait alors difficilement, même en associant tous les moyens possibles, anciens et nouveaux; il n'y a pas si longtemps que des procédés plus évolués sont utilisés. Un tel climat détermine des demeures à parois ajourées, avec des toits-terrasses où les habitants dorment à ciel ouvert sous la moustiquaire pendant les mois les plus torrides. La tradition locale n'y est nullement limitative; à côté des maisons archaïques

3. Dans cet immeuble, qui se situe un peu en arrière du bâtiment administratif, sont réunies les habitations du personnel diplomatique. Dans l'aile gauche, chaque étage ne comprend qu'un seul appartement de quatre pièces. Le bloc de la tour contient l'escalier principal, et ses petites fenêtres carrées, aux vitres de différentes couleurs, indiquent la succession des paliers. A sa droite, les appartements de trois pièces sont répartis aux deux étages inférieurs, tandis que ceux de deux pièces sont au dernier étage, qui possède une galerie accédant directement à l'escalier. La double toiture est formée de voûtes soutenues par les murs de refend, et recouvertes elles-mêmes de dalles en béton armé ; l'isolation est constituée par un remplissage en gypse du pays. Le rez-de-chaussée est resté libre, pour laisser passer le canal d'irrigation et le chemin qui desservent le reste du terrain derrière le bâtiment.



4. A l'extrémité du terrain, bien au-delà des habitations et de la zone de récréation du personnel diplomatique, s'élève la résidence de l'ambassadeur. On en voit ici la façade tournée vers la terrasse de réception. Grâce à sa toiture en paraboloïde hyperbolique, sous laquelle l'air circule, les ardeurs du soleil sont atténuées dans les pièces. Le décor du jardin, avec ses deux terrasses et le canal d'irrigation qui court jusqu'au pied de la maison, est caractéristique des quartiers résidentiels de Bagdad.

5. Ce détail de l'immeuble d'habitation montre l'escalier de service extérieur, et la galerie du dernier étage, ouverte sous les voûtes de la toiture évoquant les arcades de certaines vieilles rues de Bagdad.

6. Vue de plus près, la résidence de l'ambassadeur révèle les détails de ses murs latéraux en panneaux prémoulés, et de son toit-parasol en béton, coulé sur place.

7. La façade Est du bâtiment administratif exprime bien ses particularités de construction. Chaque étage, et le toit lui-même, est en cantilever sur l'étage au-dessous pour aider à le protéger du soleil. La façade est en béton armé bouchardé à l'extérieur, et garnie de claustras en céramique blanche; les parties pleines sont revêtues de dalles prémoulées en terrazolite. Le bureau de l'ambassadeur est situé au troisième étage.

aux balcons de bois, aux murs décorés de briques estampées, les maisons neuves, à présent, prétendent au modernisme le plus voyant; Bagdad a fait appel à Gropius pour tracer les plans de son Université, à Le Corbusier pour son stade, et ses jeunes architectes, comme Chadirji, sont nettement influencés par le style européen. La ville est partagée en deux par le Tigre; sur la rive gauche on trouve le centre actif et populaire de la

vieille cité, avec la rue Rachid aux vétustes arcades, les souks dont le plus pittoresque est celui des artisans du cuivre; sur la rive droite, c'est le quartier de Karkh, et plus loin vers le nord, l'agglomération chiite de Khadimain. Un peu à l'écart, au nord et au sud, s'étendent des quartiers résidentiels, comme Saadoun, Karrada ou Alwyia, où sont installés les ministères et les plus opulentes résidences privées. C'est précisément dans un de ces beaux quartiers au bord du Tigre, entre des propriétés ombragées de palmiers, qu'est située l'ambassade des Etats-Unis; elle occupe une longue bande de terrain qui va de la rue al-Mansour jusqu'à la rive du fleuve. Ses bâtiments sont disposés consécutivement de façon à diviser le site en une série d'espaces distincts, comportant des cours-jardins. Le canal d'irrigation traverse d'un bout à l'autre le domaine, mettant un élément d'humidité indispensable, et alimentant au passage les bassins et les touffes de végétation; l'eau est pompée dans un puits sur la berge. Le canal et ses ramifications servent également à lutter contre la poussière, à certains moments aussi incommodante que le soleil. Chaque édifice de cet ensemble possède sa particularité propre, tout en aidant à composer une harmonie générale. Par exemple, le principe du double toit, amélioré selon les techniques modernes, a été adopté pour les habitations, car il préserve les habitants de l'excessive accumulation de chaleur; mais l'architecte s'est ingénié à donner à chacune un type différent de couverture spéciale, comme nous allons le voir.

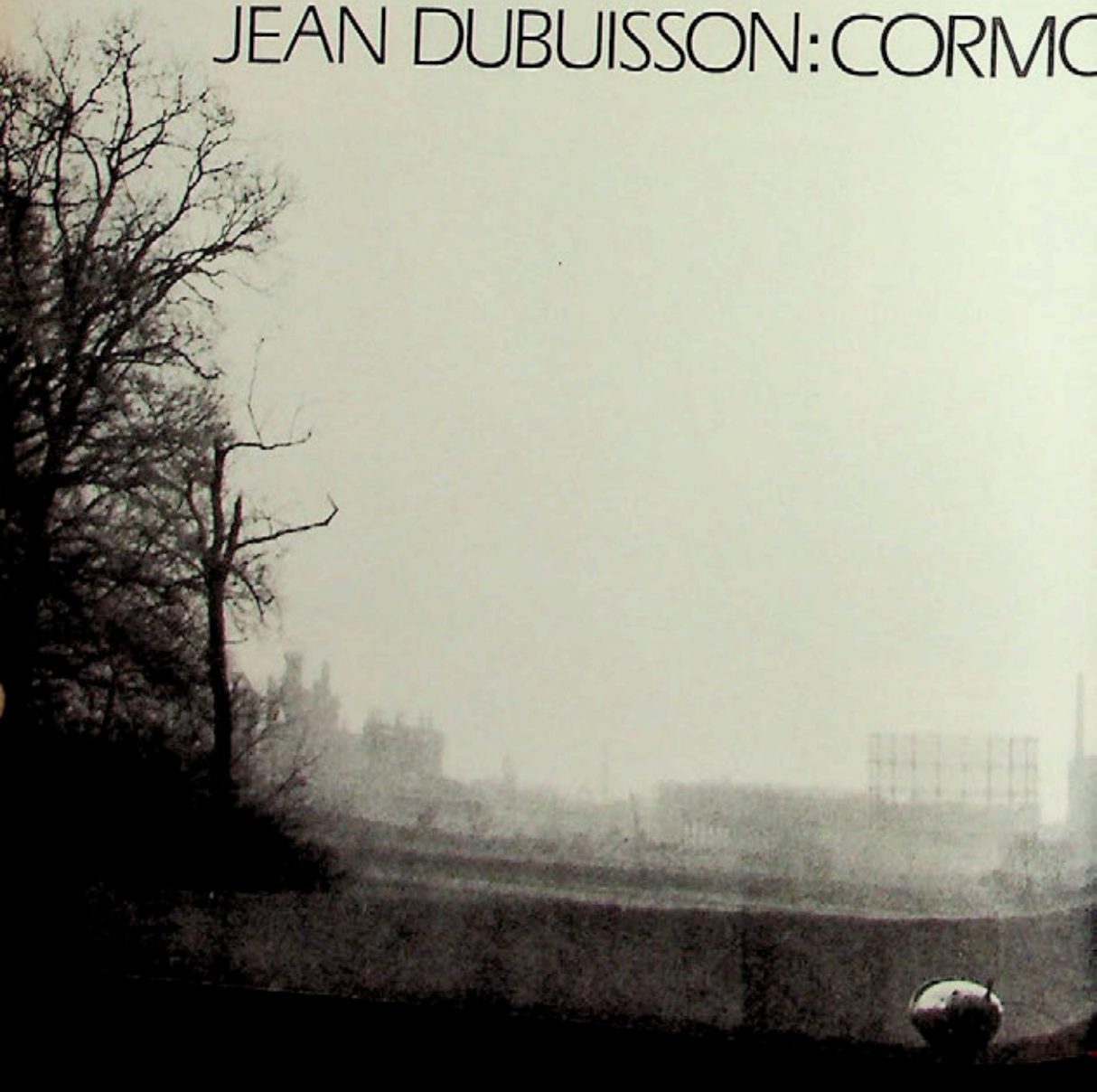
On entre donc par la rue al-Mansour, et au bout d'un sentier qui côtoie une grande pièce d'eau rectangulaire, on parvient au bâtiment administratif, dont le caractère officiel est atténué par l'accueil intime de la zone d'approche. Au-dessus de la porte, une décoration faite d'un semis d'étoiles sur fond bleu suggère à la fois le drapeau de l'Union et les nuits de l'Orient. Les bureaux sont étagés sur trois niveaux. Chaque étage s'avance en saillie sur l'étage au-dessous, pour le protéger de l'éclat du jour; les supports sont constitués par des lames de béton formant brise-soleil verticaux.

(Suite en page 70.)

Reportage Jeannie Dumesnil
Photographies Pierre Berdoy

Pour les jeunes employés
célibataires,
une société industrielle
a fait construire une résidence attrayante

JEAN DUBUISSON: CORMO



NTAIGNE

Sur la rive droite de la Moselle, en face de Thionville, la Résidence Cormontaigne occupe un terrain de six hectares à l'emplacement d'un fort construit par Vauban. Elle a été louée pour son personnel par la Sollac (Société lorraine de laminage continu) à la Cofimeg (Cie française d'investissements immobiliers et de gestion), qui en a confié la construction à l'architecte J. Dubuisson. Celui-ci s'est attaché la collaboration de la Société d'études techniques et économiques qui a contribué au contrôle de l'exécution. Le problème posé constituait en lui-même une nouveauté: il fallait loger 1200 célibataires — d'origines diverses et venant pour la plupart de régions éloignées ou de pays étrangers — dans un immeuble situé à l'écart de la ville, en évitant à la fois le risque d'un trop grand isolement et les inconvénients que pourrait présenter une cohabitation d'une telle densité. L'architecte était tenu en outre de respecter les normes techniques et économiques des Logeco. Dans ces limites il a réalisé un ensemble qui comporte, outre les 1200 chambres individuelles, un restaurant fonctionnant jour et nuit, une cafeteria, une piscine, une bibliothèque, des salles de télévision et de jeu.

Pages 32-33

La Résidence Cormontaigne, élevée à Thionville par l'architecte Jean Dubuisson est un ensemble de bâtiments de 12 étages destinés à loger 1200 célibataires. Les façades ont été réalisées au rez-de-chaussée en mur rideaux d'acier. Au niveau des chambres, elles sont en panneaux préfabriqués.

1. Dans les chambres, d'une superficie de 15 m², les volumes de rangement presque entièrement intégrés à l'immeuble, ont permis de réduire au maximum le mobilier, que Jean Dubuisson a dessiné lui-même: table à piètement métallique et plateau de formica, fauteuil en skai. Un lit, une table de chevet et un coffre-fort complètent l'aménagement. On accède aux chambres par de petites entrées qui commandent aussi les salles d'eau individuelles.

2. Vue générale du hall d'entrée. Au fond, à gauche de l'escalier, le bar. Les banquettes, au premier plan, sont faites d'un bois africain, le Lipo, qui a été utilisé également pour le revêtement des piliers. Tables basses recouvertes de formica. Sol en marbre blanc de Carrare.

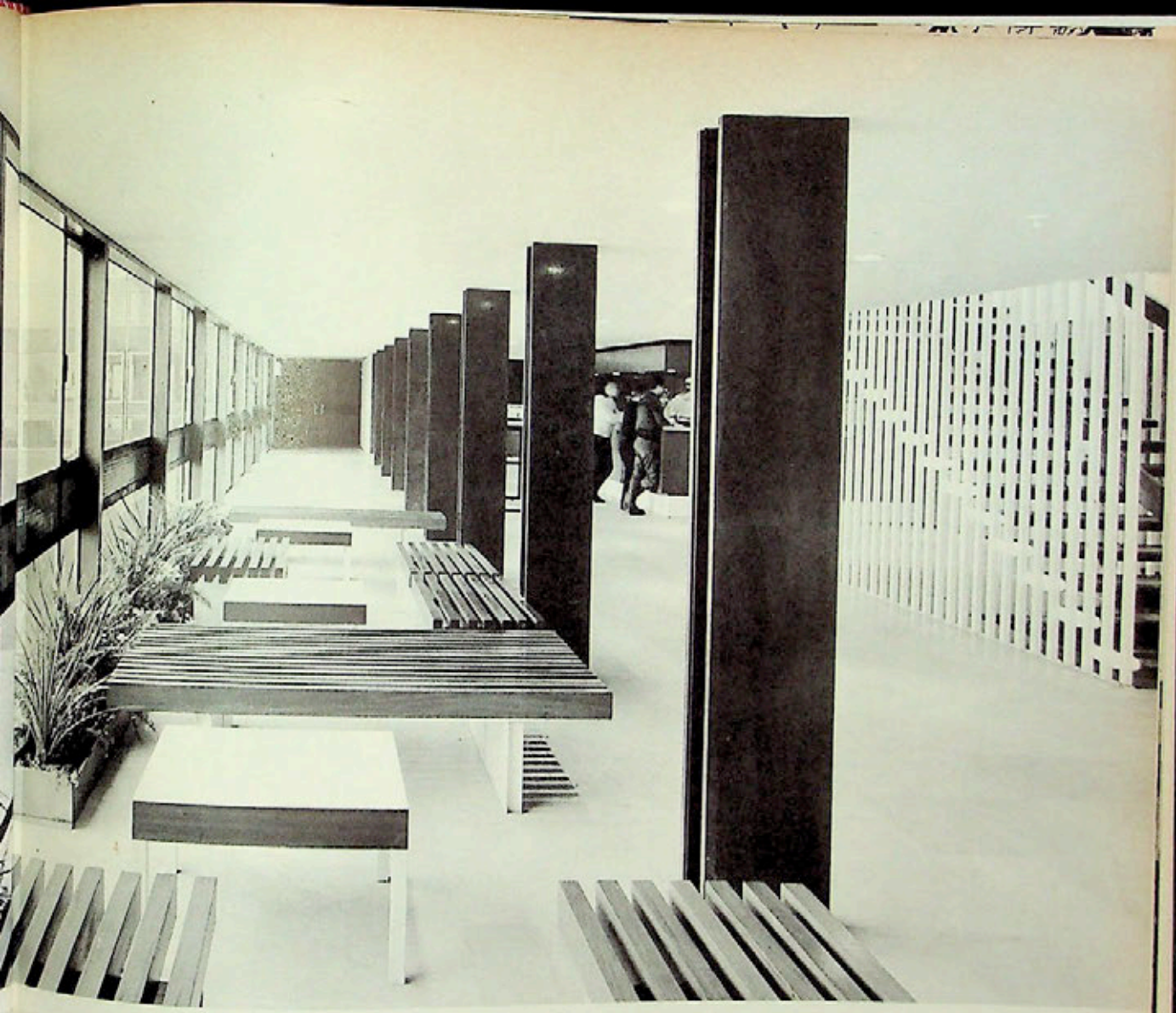
3. La façade principale de la résidence est orientée au nord. Un écran de végétation l'isole du site environnant: une cité artisanale sans caractère. La trame générale des lignes de façade, où s'équilibrent les horizontales et les verticales, s'établit à partir de la largeur donnée aux chambres qui est de 3 m.

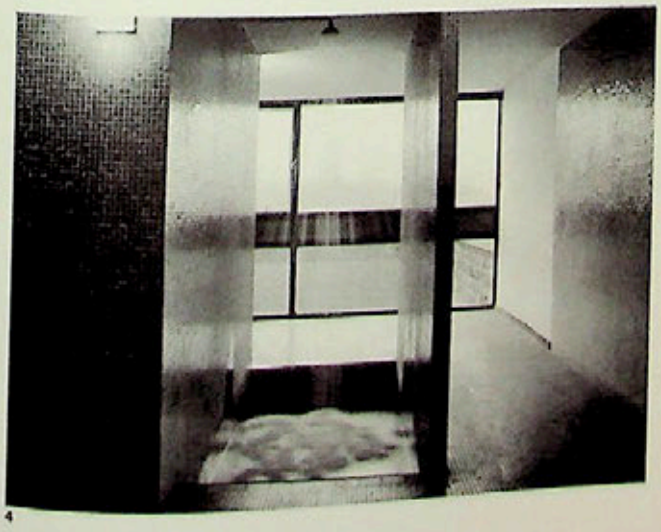
4. Dans les cabines de douche comme dans le couloir d'accès à la piscine, les parois sont revêtues de pâte de verre.

1

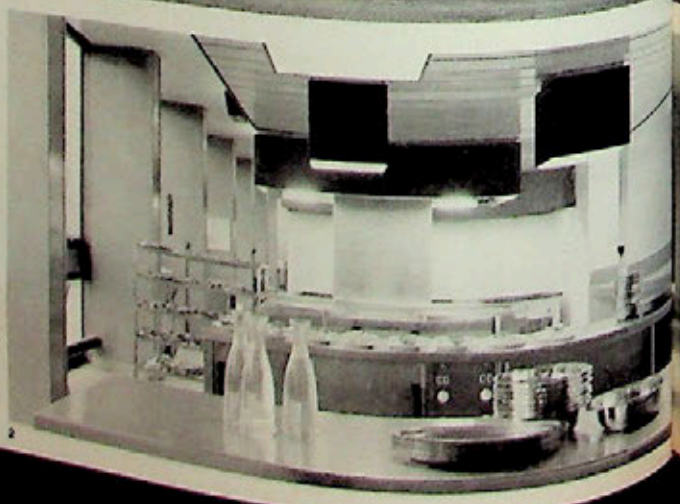
2

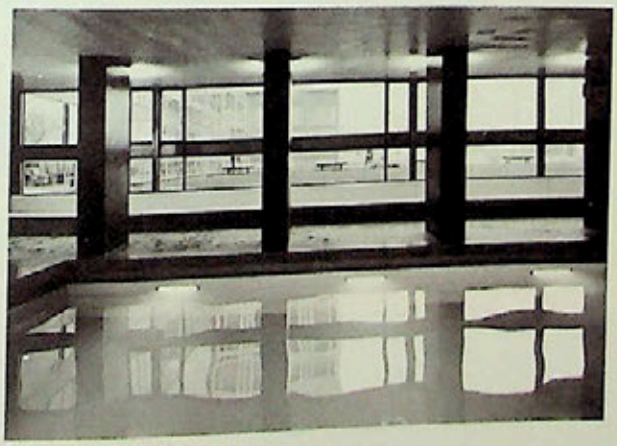
3



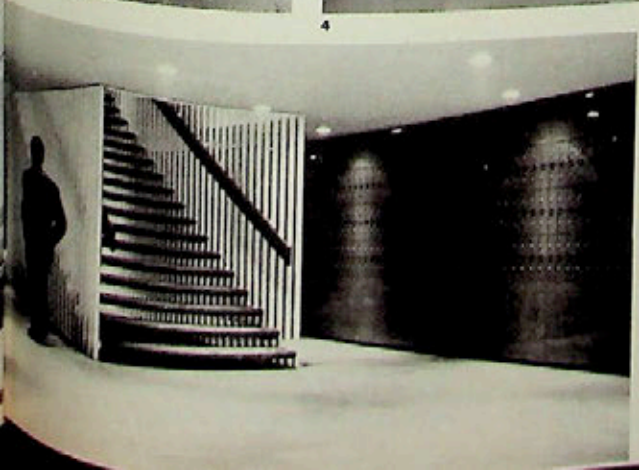


4





4

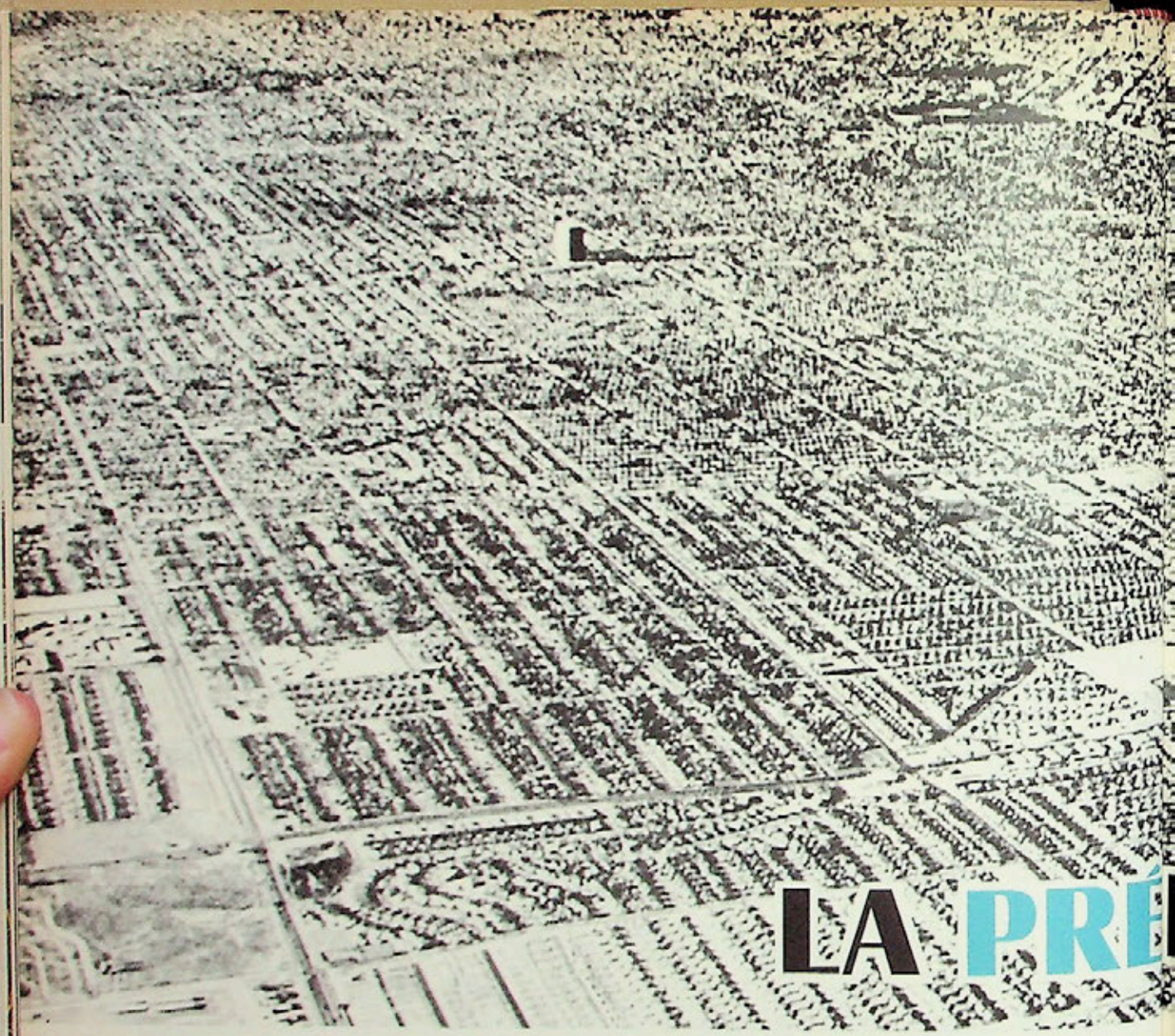


1. La concentration en hauteur permettant seule de réaliser le programme de construction dans la limite des crédits disponibles, l'architecte a choisi d'élever six bâtiments de même hauteur (42 m.) mais de volumes divers. Tous les rapports dimensionnels sont établis selon le Modulor de Le Corbusier.

2. La cuisine doit assurer des repas jour et nuit, un grand nombre des locataires travaillant au rythme des « trois-huit » (3 fois huit heures). L'éclairage est placé dans les hottes de ventilation. Equipement culinaire de Thom Selle.

3. Les 1200 boites à lettres, en tôle laquée bleue, forment une séparation entre le hall d'entrée et les couloirs. La cage de l'escalier est en métal peint, les marches sont revêtues de caoutchouc. L'éclairage, incorporé au plafond, a été étudié pour donner une luminosité égale qui élimine toute fatigue visuelle.

4. La piscine donne des deux côtés sur les jardins. Le sol est en grès cérame antidérapant gris foncé. L'éclairage est assuré par de petits projecteurs dirigés vers le plafond. D'autres sont encastrés dans les parois de la piscine, revêtue de carreaux en pâte de verre bleue.



LA PRÉ

Les dangers de l'industrialisation et en particulier de la préfabrication sont fréquemment l'objet de discussions passionnées. Il est significatif que des considérations d'ordre technique n'interviennent guère au cours de ces débats. Un des arguments majeurs est l'idée que la normalisation, conséquence de l'industrialisation, conduit fatalement à l'appauvrissement des possibilités d'expression individuelle, à la monotonie, au vide émotionnel. De telles carences qui heurtent le sens esthétique, font apparaître en outre l'aspect sociologique et psychologique du problème.

Les critiques qu'on fait à l'industrialisation s'adressent en réalité moins à elle-même qu'à son application inconsidérée. Pourtant l'histoire de la construction abonde en exemples de l'effet stimulant de la normalisation et de la répétition, aussi bien sur la formation de la structure des bâtiments que sur l'organisation des volumes. Les critiques dont nous parlons concernent en fait, plutôt que les constructions isolées, leur groupement et leur implantation dans l'espace; elles visent donc l'organisation de l'espace, c'est-à-dire l'urbanisme. Le malaise n'est pas seulement causé par la production industrielle des constructions actuelles mais par le manque de rapport entre celles-ci et leur entourage, par l'espace laissé « inactif » et dont elles devraient tirer leur signification idéale.

De tout temps, l'urbanisme a reflété la forme de la société. L'industrialisation considérée comme une force motrice n'est donc responsable de la situation de « l'urbanisme moderne » que dans la mesure où la société actuelle l'autorise. La structure de celle-ci n'étant pas clairement définie, l'atmosphère dans laquelle sont conçues et édifiées nos villes résulte de la nécessité de construire alliée à une impossibilité de s'exprimer. C'est ce que veut dire l'architecte Marcel Lods lorsqu'il écrit: « ... à l'heure actuelle, nous ne savons rien, et nous sommes incapables de définir un urbanisme à l'échelle de notre époque et répondant à nos besoins », (cité par Alexandre Persitz dans « Vers un urbanisme spatial », L'Architecture d'aujourd'hui, avril-mai 1962, page 93).

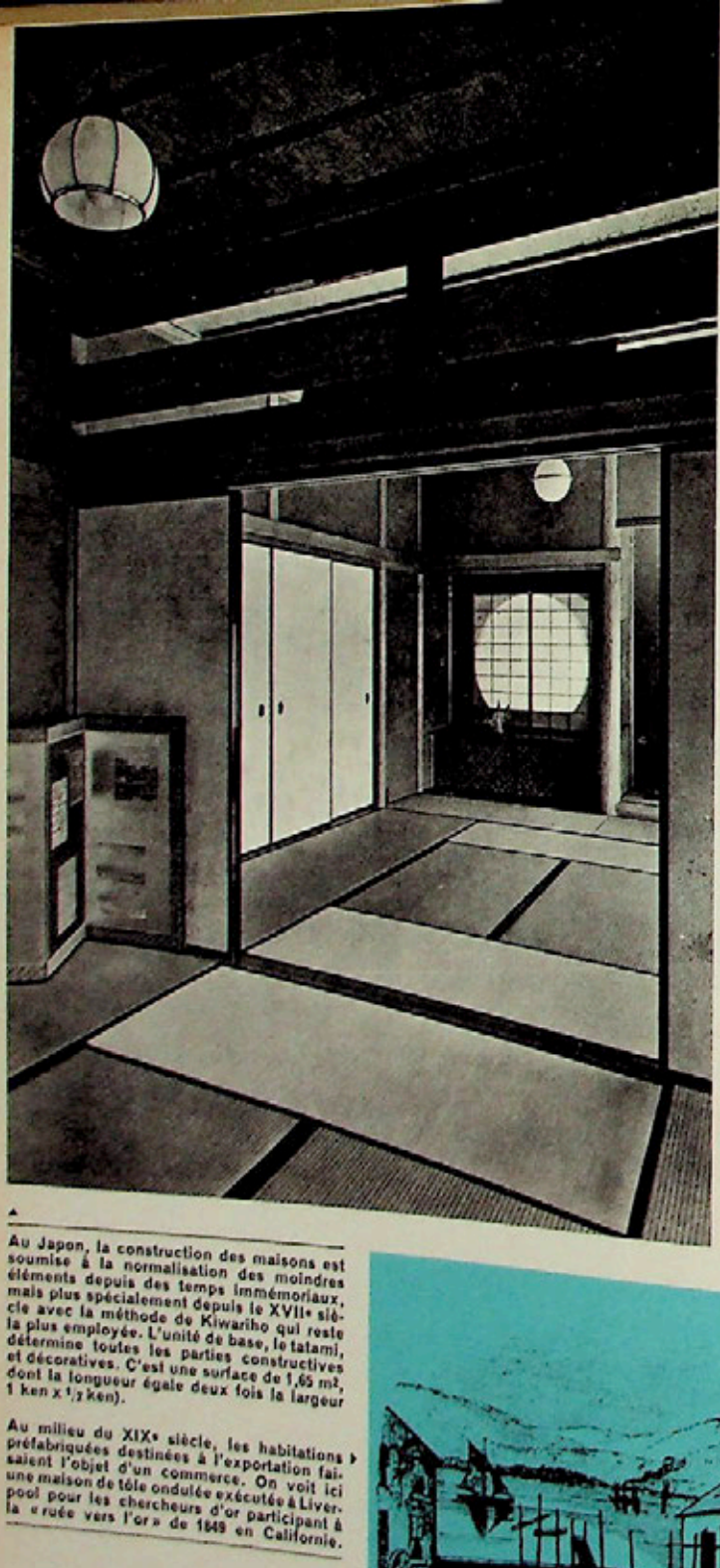
Il serait injuste de rendre la préfabrication et ses impératifs techniques responsables de la monotonie qui nous oppresse à la vue des « grands ensembles » modernes; les bâtiments récemment construits selon des méthodes traditionnelles dégagent la même impression. On peut néanmoins regretter que les impératifs techniques soient pris trop à la lettre et que la construction de nombreuses cités récentes ait été dominée par le souci de l'organisation du chantier, de la mise en place des grues et de leur rayon d'action.

FABRICATION

L'agglomération de Los Angeles. Sur des centaines d'hectares, les maisons, pour la plupart individuelles s'élèvent sans plan d'urbanisme. Un document comme celui-ci montre les dangers d'une industrialisation trop poussée et réalisée avec une absence totale d'organisation d'ensemble.

L'habitat africain présente, aujourd'hui encore, diverses formes de préfabrications qui se rattachent à des traditions séculaires. Cette planche extraite de « La Description du Cap de Bonne Espérance », publiée par Peter Kolb en 1719 montre un système de panneaux tressés en format standard utilisés par les Hottentots pour bâtir leurs cases.

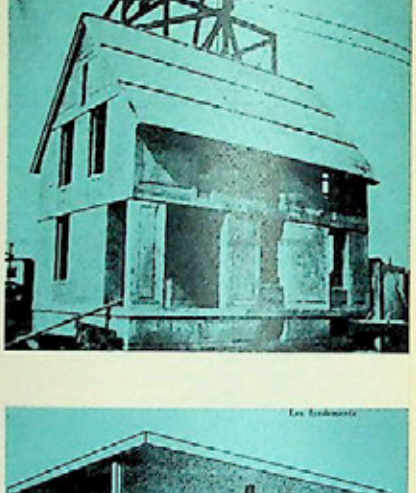
Par Martin van Treeck et Sarane Alexandrian

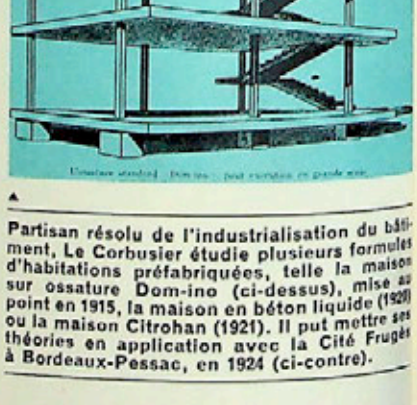


Au Japon, la construction des maisons est soumise à la normalisation des moindres éléments depuis des temps immémoriaux, mais plus spécialement depuis le XVII[e] siècle avec la méthode de Kiwariho qui reste la plus employée. L'unité de base, le tatami, détermine toutes les parties constructives et décoratives. C'est une surface de 1,65 m², dont la longueur égale deux fois la largeur 1 ken x 1,7 ken).

Au milieu du XIX[e] siècle, les habitations préfabriquées destinées à l'exportation faisaient l'objet d'un commerce. On voit ici une maison de tôle ondulée exécutée à Liverpool pour les chercheurs d'or participant à la « ruée vers l'or » de 1849 en Californie.

Une des maisons construites à Forest Hill entre 1910 et 1918 par Grosvenor Atterbury. Les murs, les toits, les planchers et même les cheminées et les lucarnes sont prémoulées.





Partisan résolu de l'industrialisation du bâtiment, Le Corbusier étudie plusieurs formules d'habitations préfabriquées, telle la maison sur ossature Dom-ino (ci-dessus), mise au point en 1915, la maison en béton liquide (1920) ou la maison Citrohan (1921). Il put mettre ses théories en application avec la Cité Frugès à Bordeaux-Pessac, en 1924 (ci-contre).

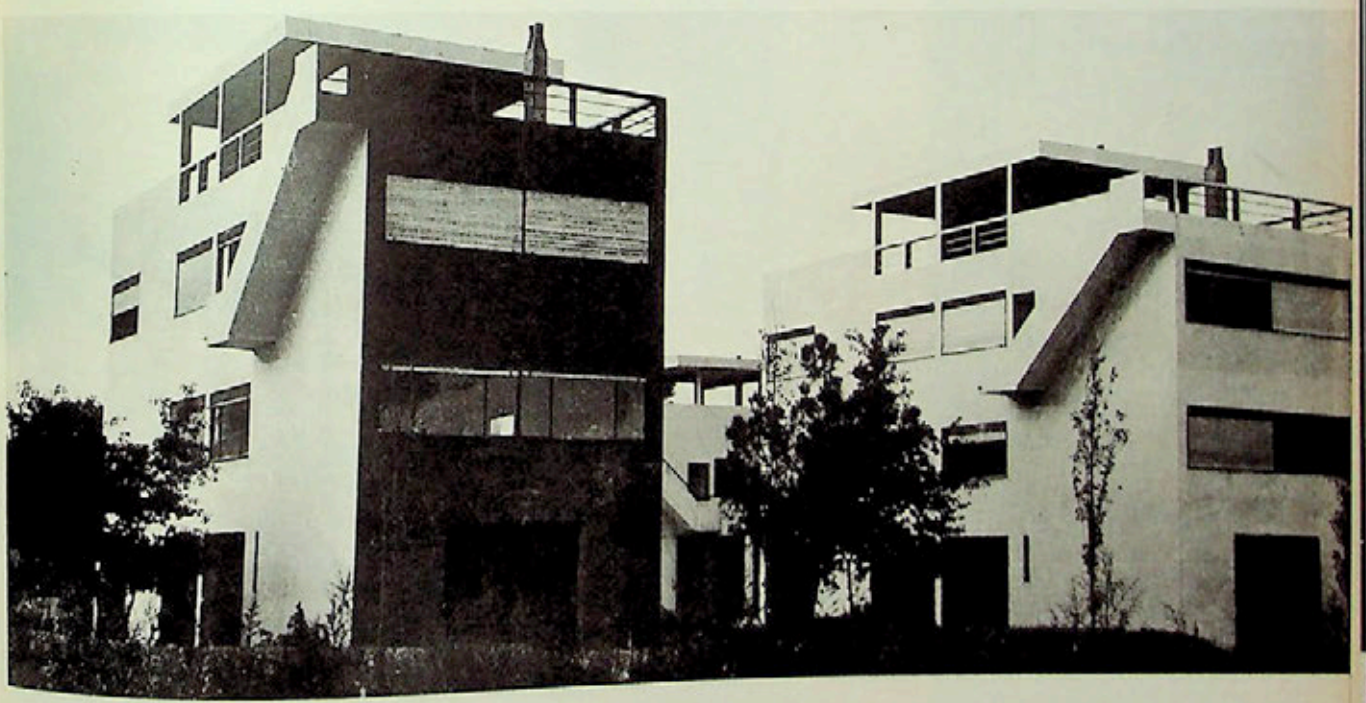
La faute n'en est certes pas à la production en série. La solution du problème ne doit pas être recherchée dans les moyens ou dans l'organisation fonctionnelle; il faut plutôt considérer les rapports d'espace, les proportions, la réaction de l'homme, sa situation dans la société et dans une forme d'espace où s'éveillent des émotions que nous refusons presque d'admettre. Nous sommes d'autant plus attirés par le charme des vieilles villes qu'il provoque en nous des sentiments que nous cherchons vainement dans nos cités modernes.

Reconnaître cette situation devrait conduire à rendre à l'imagination un rôle créateur et stimulant. L'industrialisation serait ainsi un moyen auxiliaire de l'imagination lui permettant de répondre aux besoins de la société; elle lui fournirait les éléments grâce auxquels elle pourrait réaliser ses projets.

L'évolution de la technique et le progrès des moyens se sont faits à pas comptés jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, aussi l'imagination a-t-elle pu suivre sans heurts. On acceptait qu'elle soit une force d'initiative, dépendante certes des moyens de réalisation mais les dominant. C'est à partir du XX[e] siècle seulement qu'apparaît de façon inéluctable le divorce entre imagination et industrialisation. L'aspect technique devient prépondérant et tend à imposer à l'imagination un rôle uniquement décoratif.

L'industrialisation ne devrait jamais être envisagée en dehors de ses rapports avec l'imagination. La dissonance de cette relation est à la base de la confusion actuelle. En effet l'imagination tournée vers le passé se trouve privée des moyens de se réaliser, alors que l'on développe l'industrialisation considérée sous un angle purement technique. Il en résulte une architecture inhumaine. Il ne s'agit pas ici d'un jugement affectif exprimant un pessimisme foncier vis-à-vis de la technique, mais de la constatation d'un fait.

Normalisation et perfection fonctionnelle sont certes des critères évidents de l'industrialisation mais ce ne sont pas des principes suffisants pour une esthétique nouvelle. La perfection de la forme est l'expression d'une fonction et plus la forme s'identifie à la fonction, plus elle approche de la perfection. On pourrait donc croire qu'après l'élaboration du rapport parfait « Fonction-forme », toute variation des formes est arbitraire et inutile. Mais si, du point de vue fonctionnel, les éléments portés à la perfection par l'industrialisation et la préfabrication peuvent être reproduits à l'infini sans perdre de valeur, du point de vue esthétique cette répétition d'une forme parfaite produit la monotonie et l'ennui.



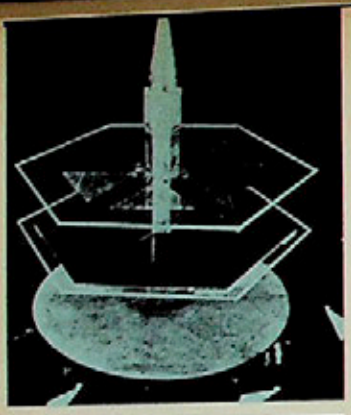
D'un point de vue psychologique, la beauté ne doit pas se limiter à un simple accomplissement de la fonction pour que celle-ci ne paraisse pas automatique et habituelle.

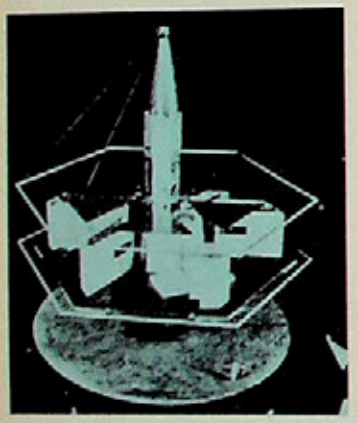
L'industrialisation est issue de la nécessité. A l'origine, elle a dû obéir à des impératifs sociaux lui donnant pour raisons d'être la rapidité d'exécution et l'économie matérielle. C'est pourquoi on l'a jugée comme un expédient plutôt qu'un art, car l'art veut être le maître et non l'esclave de la nécessité. Nous allons examiner brièvement si son évolution ne montre pas au contraire qu'elle a cherché à conquérir progressivement des exigences supérieures.

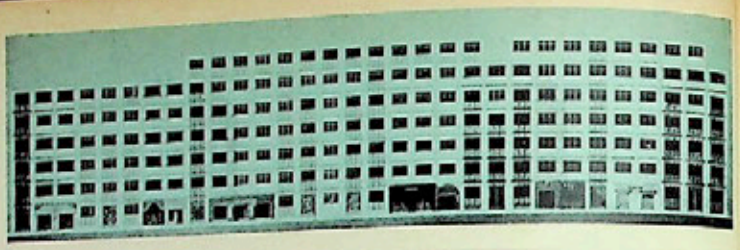
Jusqu'à une époque toute récente, les avantages économiques des méthodes industrielles de construction ont été dissimulées par les efforts techniques et financiers des constructeurs traditionnalistes.

La raréfaction de la main-d'œuvre, l'élévation rapide des salaires, l'accroissement du volume des besoins constituent les principaux moteurs de l'évolution de la construction vers l'industrialisation; d'autre part, certaines exigences récentes — climatisation, sanitaires, télévision, etc. — entraînent l'application de techniques qui dépendent d'activités industrielles et sont difficilement compatibles avec le caractère improvisé de la construction artisanale. Enfin, la découverte de matériaux nouveaux fournit aux constructeurs des possibilités toujours plus grandes et la substitution de l'énergie mécanique à l'énergie manuelle se traduit par une économie très importante qui permet à la fois d'améliorer les réalisations en quantité et en qualité, de créer des conditions de travail meilleures, donc susceptibles d'intéresser davantage la main-d'œuvre employée.

Il est évident que dans un avenir proche, seules subsisteront les procédés permettant de hauts rendements avec un faible effectif d'ouvriers. Deux principes essentiels se dégagent. D'une part l'amélioration des méthodes traditionnelles de construction par l'utilisation d'outils mécanisés (coffrage métallique, coffrage tunnel) et par la préfabrication partielle de certains éléments (panneaux de façade, planchers, escaliers métalliques, blocs sanitaires etc). D'autre part l'utilisation extensive de la préfabrication dont le principe essentiel est de réaliser en usine







▲

Avec le « Packaged House System », qu'il étudie en collaboration avec Konrad Wachsmann pour la General Panel Corporation, Gropius reprend le principe de la « maison de cuivre ». Mais la mise au point du « connector », élément d'assemblage en acier à 4 pans, assure un montage plus simple et rationnel. Notre photo montre Gropius (à droite) et Wachsmann (à gauche) sur le chantier de Long Island où fut expérimenté ce procédé.

Ci-dessus, en haut de la page

Marcel Sauvage: Etude de façade pour un immeuble d'habitation en éléments standards préfabriqués. Les charpentes sont des éléments de béton moulé. Des dalles préfabriquées constituent les planchers. M. Sauvage avait présenté en 1926, aux Arts Ménagers, la maquette d'une maison construite cellule par cellule dont il avait dû abandonner la réalisation en raison des difficultés de transport et de levage que présentait cette solution.

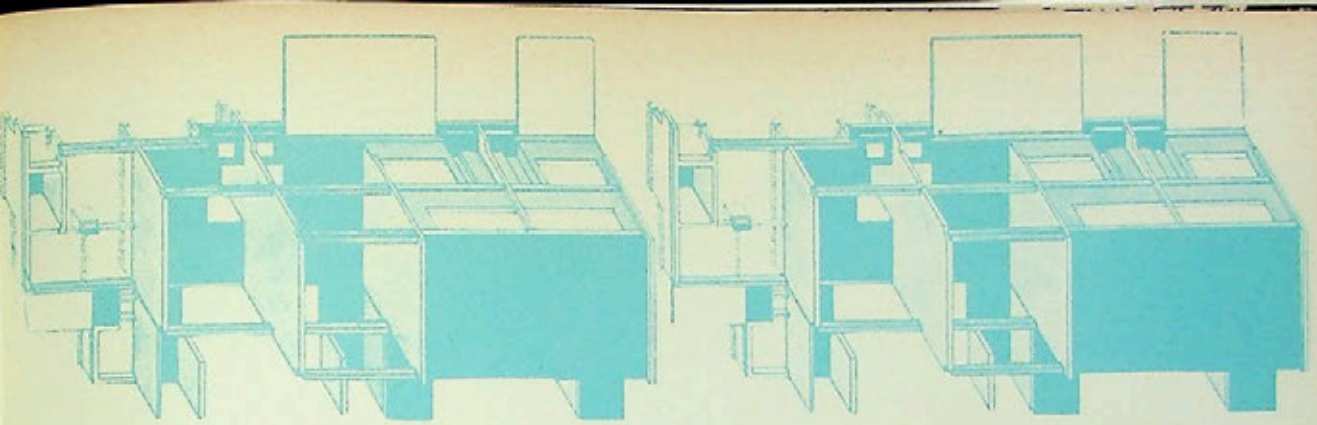
Page ci-contre, en haut

Perspective axonométrique des maisons individuelles continues, conçues par W. Gropius pour la colonie de Tœrten, près de Dessau en 1926. Elles sont réalisées sur deux niveaux par éléments normalisés et préfabriqués.

Ci-contre, de haut en bas

Le principe appliqué par Buckminster Fuller pour Dymaxion House, dont il établit les plans en 1927, est celui de deux niveaux hexagonaux suspendus à un mat central en duralumin de 20 m de haut. 1. Autour du mât central abritant l'ascenseur, la tuyauterie et les installations d'air conditionné, les deux plans qui porteront le toit et le plancher. 2. Les installations sanitaires sont posées sur le niveau inférieur. 3. La maison après la mise en place du plafond, des parapets et des murs extérieurs, en matière plastique transparente. 4. La maison achevée.

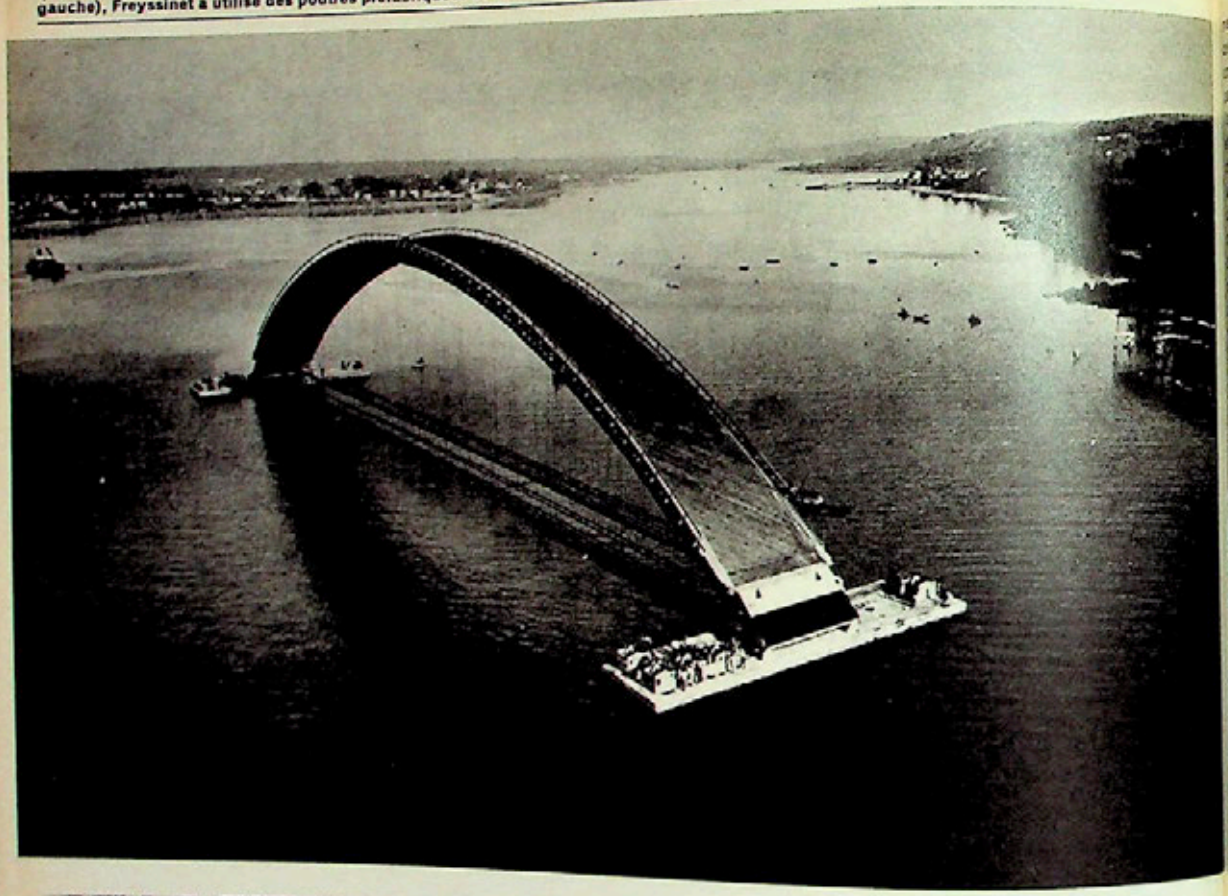
Les tours de Drancy, construites de 1932 à 1934 par Marcel Lods et Baudoin avec l'ingénieur Mopin. Des planchers et des éléments de façade en béton moulé sont posés sur une ossature métallique. Cette réalisation constitue le plus intéressant exemple d'utilisation de la préfabrication pour de grands ensembles d'habitations économiques avant la deuxième guerre mondiale.



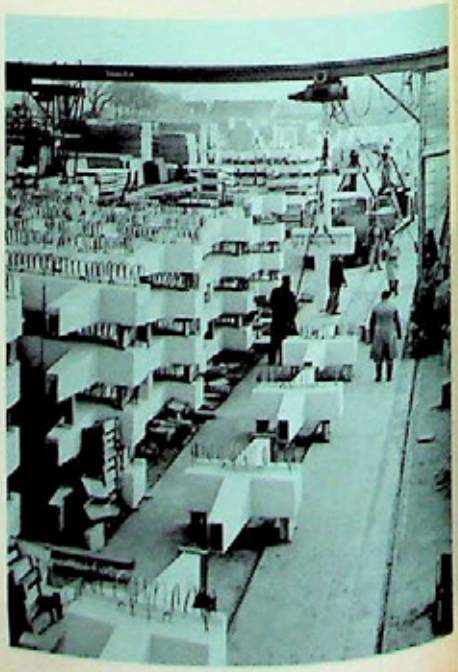
le maximum des travaux, le chantier se trouvant réduit à n'être plus qu'un poste de montage. Pour les raisons énoncées plus haut, le « traditionnel amélioré » devrait céder progressivement le pas à la préfabrication. Celle-ci comporte nécessairement les notions d'assemblage, d'élément-type, et de simplification du chantier. Ce dernier point est peut-être ce qui la distingue le plus de la construction traditionnelle. Déjà étonnante dans le cas de la préfabrication légère, où la manutention et l'ajustage des parois ne demandent que l'effort physique d'un ou plusieurs ouvriers, cette simplification devient spectaculaire dans la préfabrication lourde, qui nécessite l'emploi d'engins puissants. Là, une grande partie du travail s'accomplit dans une usine où une équipe fabrique dans des moules automatiques les principales pièces de la construction. La tâche essentielle est l'usinage, à l'abri des intempéries, à l'aide de machines facilement mises en action par les manettes d'une table de commande; le reste est une question de montage. Sur un chantier de préfabrication, on voit se produire simultanément les opérations qui, sur un chantier traditionnel, s'effectuent les unes après les autres. Pour arriver à un tel résultat, il faut que tous les détails de la construction aient été prévus à l'avance par un groupe d'Etudes. Les différents morceaux de l'assemblage doivent être calibrés avec une exactitude rigoureuse. La préfabrication dépend ainsi d'une organisation scientifique préalable des travaux.

Il s'agit là d'un mode de construction caractéristique du XX[e] siècle, mais son histoire remonte beaucoup plus loin. Ainsi, sous le rapport de l'assemblage des pièces moulées d'avance, l'emploi de la brique a constitué à l'origine une espèce de préfabrication; non plus la brique d'Egypte, car son module, fondé sur la longueur du pied humain, selon Maspero, était trop inconstant. Au contraire, en Mésopotamie, on utilisait des briques cubiques, soigneusement façonnées d'après des dessins précis, et on les juxtaposait suivant des lignes directrices, à la manière d'un puzzle, pour former des compositions décoratives. Cet art s'est perpétué fort tard: au début du siècle, en Irak, les **oustads** (maîtres

La préfabrication par éléments de béton précontraint constitue la seule solution possible pour l'exécution de certains ouvrages de très grande envergure dont la réalisation selon les procédés traditionnels entrainerait d'autre part une longue interruption du trafic. Notre photo montre la construction du pont Albert-Louppe sur l'Elorn, réalisée par Eugène Freyssinet, et la mise en place du cintre, fabriqué en chantier forain puis transporté après son achèvement. A Brest, pour l'appontement de la Grande Rivière (page ci-contre, à gauche), Freyssinet a utilisé des poutres préfabriquées de 63 m en béton précontraint. On voit ici le levage d'une poutre de 210 tonnes.

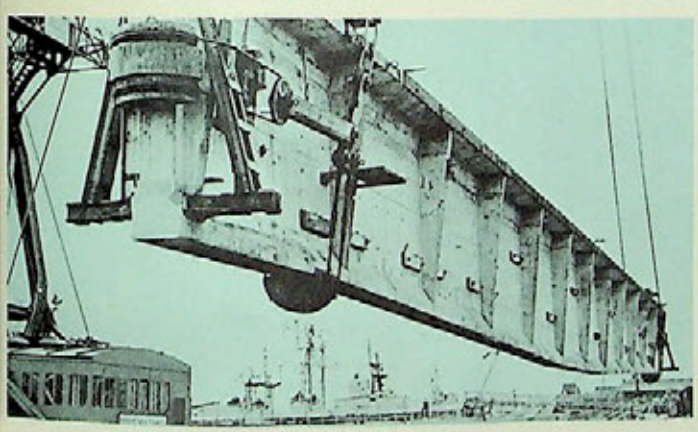


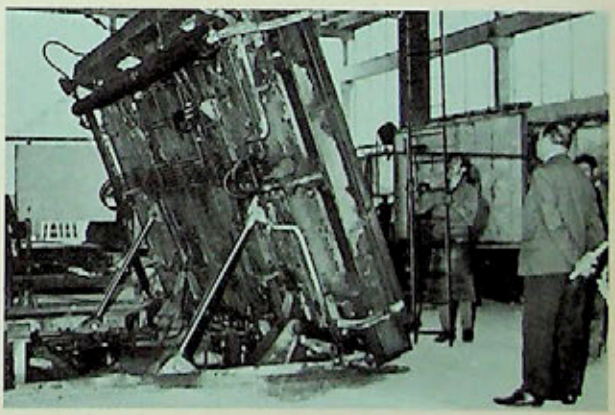
Pour la Banque Lambert à Bruxelles, Skidmore, Owings et Merrill ont utilisé des éléments cruciformes en « schokbeton », c'est-à-dire en béton soumis pendant le moulage à de fortes vibrations sur un rythme très rapide. Ce procédé permet d'obtenir, pour les plus grandes pièces comme pour les plus petites, une précision de ligne, une étanchéité et une résistance considérables. Ci-dessus: La finition et le polissage des « croix » s'effectuent en usine avec un soin qui ne peut être obtenu sur le chantier par les moyens traditionnels. Ci-contre: stockage des pièces prêtes à être mises en place.

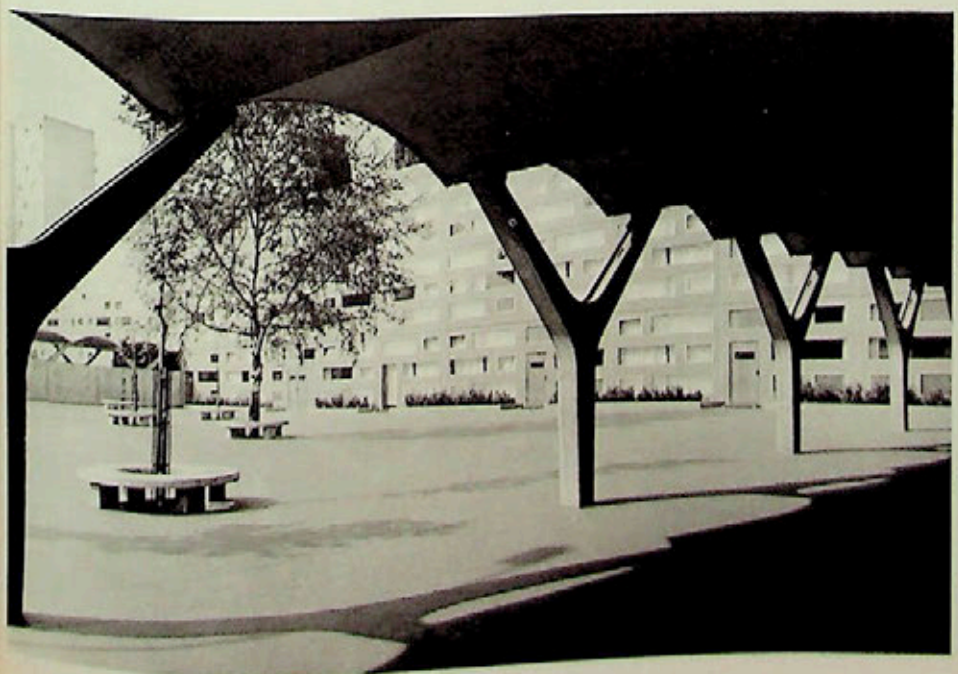


maçons) se repassaient encore de père en fils des modèles-types de brique, à exécuter en série. Sous le rapport de la répétition de la même cellule d'habitation, rien n'est plus frappant que les cases primitives: ainsi les cases Mousgoum, au Cameroun, qui ont toutes l'aspect d'une coquille d'œuf, et qui loin de paraître monotones, produisent une forte impression esthétique. Les cases Massa ont des toitures en forme de panier, entièrement fabriquées au sol, et levées ensuite. Sous le rapport de la mobilité de l'habitant, on trouve trace de préfabrication dans l'architecture militaire médiévale, car les armées devaient prévoir des constructions légères, rapidement montées: quantité de ces ouvrages étaient en bois, matériau qui se prête bien à la préfabrication (voir de nos jours les réalisations suédoises). Entre le X• et le XII• siècle, les châteaux de bois étaient nombreux; vers 1139, Henri de Bourbourg, en guerre avec Arnould de Gand, voulut construire en quelques jours un château en territoire ennemi, sur l'emplacement d'un château détruit; il envoya en secret un géomètre prendre des mesures, puis des charpentiers vinrent avec des bois prêts à être assemblés suivant les cotes du géomètre, et la forteresse s'éleva comme par enchantement; ce cas remarquable est consigné dans la **Chronique** de Lambert d'Ardres. En 1624, la flotte de pêche anglaise emmena au Cap Anne une maison de bois démontable, la « Great House » d'Edward Winslow, qui fut plusieurs fois déplacée. Enfin, sous le rapport de la coordination modulaire, on ne saurait citer meilleur exemple que la maison japonaise qui, durant des siècles, eut ses surfaces intérieures déterminées en multiples de **tatamis**, nattes de paille de riz. On voit que la préfabrication, au moins dans un de ses aspects partiels, peut se retrouver en différents temps et lieux, et que c'est seulement sa mise en pratique systématique et intensive qui représente en notre époque une innovation.

Le mouvement qui a conduit à l'état actuel de la question s'est dessiné nettement dès le début du XIX• siècle, avec l'essor des industries métallurgiques. Le développement de la préfabrication a été étroitement associé à celui des constructions métalliques; il était logique qu'on étendît cette possibilité à l'habitation. En 1801, une filature de coton de sept étages fut bâtie en Angleterre par Boulton et Watt, avec une armature en fonte préfabriquée dans une usine de Birmingham. Cette propriété du fer fut utilisée pour monter des maisons légères, sur les chantiers des maîtres de forges, et les expédier en pièces détachées à de lointains destinataires. Entre 1840 et 1850, il se fit un véritable com-





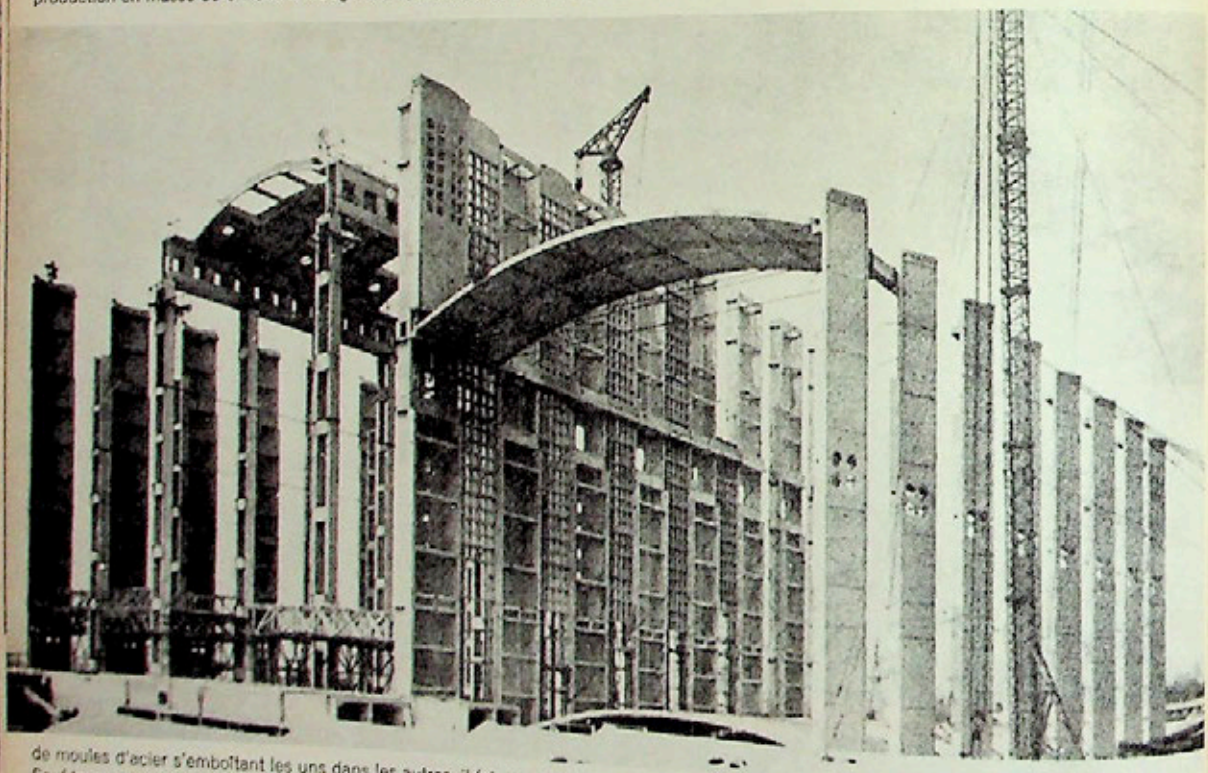


Un moule perfectionné dans une usine Coignet. 1962. Toutes les opérations, — pivotement du moule, éjection du produit terminé, — sont guidées automatiquement par un seul ouvrier à une table de commande. Ce procédé assure une précision de travail de l'ordre du millimètre. Une installation de chauffage à vapeur accélère le durcissement du béton et permet d'effectuer le moulage d'un élément en trois heures.

Avec le groupe scolaire de l'ensemble des Courtilières à Pantin, l'architecte Emile Aillaud a montré que la préfabrication n'exclut nullement la souplesse et la variété des formes. Réalisées par la Société Camus, les préaux, les salles de jeu, les réfectoires, sont faits de voutains et de poteaux en Y préfabriqués sur le chantier.

merce de « maisons empaquetées », envoyées aux émigrants d'Australie et aux chercheurs d'or de Californie. Ce commerce périclita à mesure que les industries locales du bâtiment s'épanouissaient dans les pays nécessitaires. Cependant, le fer et l'acier sont restés des matériaux de base dans le progrès de la préfabrication, celle-ci portant sur l'ossature — comme dans la « Lovell House » de Richard Neutra (1927) — ou sur le tout, comme dans la « Maison de week-end démontable » de Marcel Lods (1935). Vers 1937, les expériences les plus poussées de préfabrication intégrale en acier étaient celles des firmes Le Tourneau et Hobart en Amérique. Elles envoyaient par la route ou par le fleuve des habitations d'un ou deux étages, du traditionnel style « Cape Cod », toutes prêtes à être occupées.

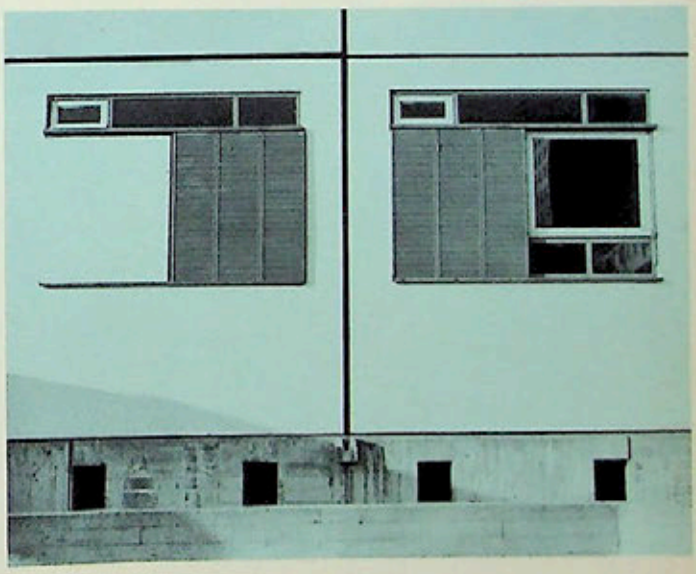
L'invention du béton permit à l'idée de préfabrication de s'accroître et de prendre corps. Les premiers éléments préfabriqués de ce genre apparaissent dans les façades d'immeubles que François Coignet construisait avec des agglomérés de béton de chaux hydraulique; il écrivait dans son Mémoire de 1861: « Ce procédé est à la construction ce que l'imprimerie est à l'écriture. » En 1891, Edmond Coignet à son tour édifiait le Casino de Biarritz avec des poutrelles en béton armé, préparées dans un atelier forain; à la même époque, Cottancin procédait également à la préfabrication de telles poutrelles, qu'il appelait des « épines-contreforts ». Ce n'étaient là que des balbutiements. En 1908, une tentative de grande envergure fut entreprise par Thomas A. Edison, l'illustre inventeur, dans son usine du New-Jersey consacrée à la production en masse du ciment. Il inaugura un procédé permettant de créer en série des maisons de dix pièces en quatre jours. A l'intérieur



de moules d'acier s'emboîtant les uns dans les autres, il faisait injecter un ciment à prise demi lente sous pression de plusieurs atmosphères. Sauf les menuiseries mobiles, tout était calculé pour que rien n'ait à être ajouté après le démoulage, pas même la décoration, laquelle s'inspirait du château de Blois, qui avait ébloui Edison lors de son voyage en France. Son idée suscita un vif intérêt, et les commandes affluèrent; mais il dut vite y renoncer à cause des difficultés pratiques. Entre 1910 et 1918, Grosvenor Atterbury, autre grand précurseur, construisit plusieurs centaines d'habitations à Forest Hills Gardens, avec murs et toitures préfabriqués. Simon Lake, dont la maison expérimentale est de 1918, adopta un système de construction par panneaux minces à nervures, qu'il nomma le « Lakeolith ». Dès lors, les techniques se succèdent, depuis le « Tilt up », consistant à construire le mur à plat sur le sol, avec ses enduits et ses menuiseries, et à le lever ensuite pour le placer, jusqu'au « Youtz-Slick », où l'on coule sur le sol, les unes sur les autres, les dalles des étages, pour les hausser successivement à leur position respective. Nous ne reviendrons pas ici sur l'histoire du béton (Cf. « L'Œil » n° 87); il est évident que tous ceux qui ont perfectionné ses possibilités, de Freyssinet à Nervi, ont consolidé du même coup celles de la préfabrication.

En Europe, à partir de la première guerre mondiale, la crise du logement fit envisager un peu partout des solutions critiques. En France, Le Corbusier se prononça d'emblée pour l'industrialisation du bâtiment, défendant les notions de standard et de série, qu'il faisait dépendre d'un état d'esprit à acquérir. En 1915, il réalise son groupe de maisons sur ossature « Dom-ino »: les menuiseries préfabriquées y étaient posées avant les murs, déterminant leur alignement. En 1919, il crée la maison « Monol », faites de plaques d'amianto-ciment de 7 mm. d'épaisseur, pour être plus facilement transportable. En 1920, il conçoit des maisons en béton liquide coulées par le haut, comme on remplirait une bouteille. En 1921, il étudie la maison en série « Citrohan » — « une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire ». De son côté Auguste Perret, en 1922, proposait une maison de série constituée par projection de plâtre ou de mortier de ciment, à l'aide d'air comprimé, sur une carcasse de lattis. Un précurseur de premier ordre, Henri Sauvage, se passionna pour la préfabrication, l'étudia en détail sur des maquettes (telle celle exposée aux Arts Ménagers de 1926) mais ne put appliquer que partiellement ses idées dans son immeuble de la rue Legendre (1928) et dans les Grands Magasins Decré à Nantes (1931). Il préconisait un système de construction par cellules emplilées les unes sur les autres, dont les murs seraient en acier à l'extérieur, en contreplaqué à l'intérieur, avec un matelas de paille compressée au milieu; le tout facilement exécutable en grande série. L'année de sa mort, il écrivait encore des **Considérations en faveur de l'usinage de la maison**, d'un accent réaliste: « Un immeuble d'une valeur d'un million, s'il était entièrement construit en atelier — et dans un atelier unique — puis livré à pied d'œuvre, pourrait ne coûter que 625.000 frs. On dépense aujourd'hui 37% de trop. » (**La Construction**

A Epinay, en 1952, les architectes Aillaud et Vedrès ont élevé un ensemble de 500 logements réalisés par l'entreprise Ganier et Petetin. Les deux photographies ci-contre montrent une vue générale des bâtiments, et le détail d'un élément de façade au-dessus du soubassement, qui est en béton brut de décoffrage. Les joints entre les panneaux sont soulignés pour créer un graphisme et un rythme sur les façades.

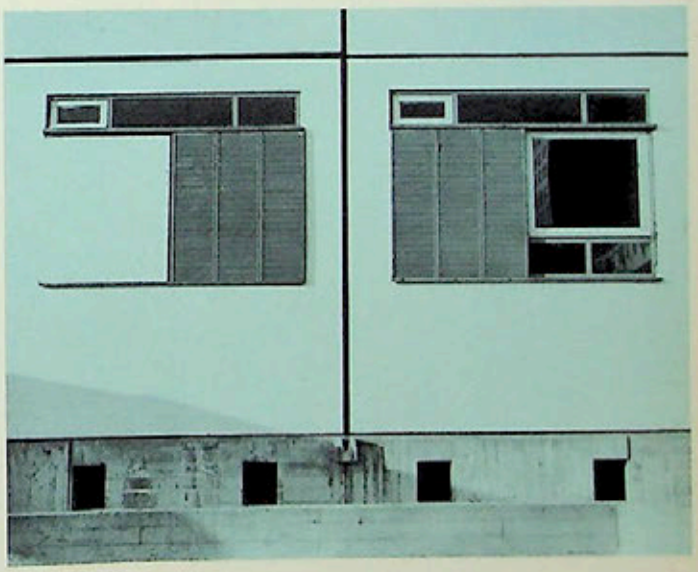


Cette centrale électrique hongroise est entièrement construite par préfabrication. Les éléments cintrés du toit, en béton précontraint, reposent sur des poteaux à section triangulaire entre lesquels seront placées des verrières.

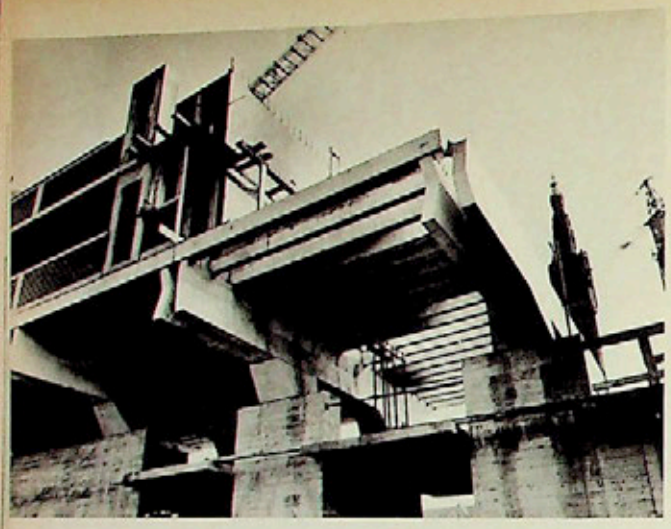
Pour ces immeubles d'habitation de Copenhague, les panneaux préfabriqués des murs sont des blocs de béton léger Leca. Dans la composition de ce matériau, l'argile expansée, c'est-à-dire cuite et soufflée, remplace le gravillon. Il en résulte un produit plus léger, et assurant une meilleure isolation thermique. Utilisée dans les pays scandinaves, ce procédé n'est pas appliqué en France. Ici les cloisons et les refends sont coulés en béton normal dans des coffrages récupérables.

A Epinay, en 1952, les architectes Aillaud et Vedrès ont élevé un ensemble de 500 logements réalisés par l'entreprise Ganier et Petelin. Les deux photographies ci-contre montrent une vue générale des bâtiments, et le détail d'un élément de façade au-dessus du soubassement, qui est en béton brut de décoffrage. Les joints entre les panneaux sont soulignés pour créer un graphisme et un rythme sur les façades.

Cette centrale électrique hongroise est entièrement construite par préfabrication. Les éléments cintrés du toit, en béton précontraint, reposent sur des poteaux à section triangulaire entre lesquels seront placées des verrières.

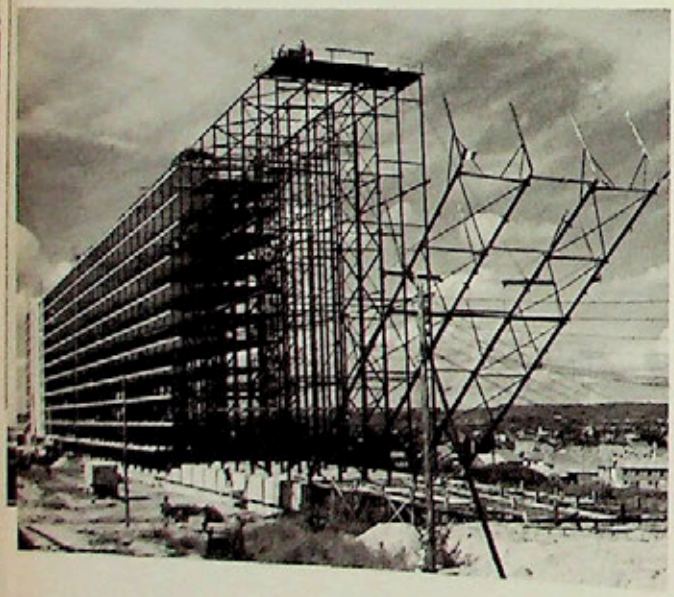


Pour ces immeubles d'habitation de Copenhague, les panneaux préfabriqués des murs sont des blocs de béton léger Leca. Dans la composition de ce matériau, l'argile expansée, c'est-à-dire cuite et soufflée, remplace le gravillon. Il en résulte un produit plus léger, et assurant une meilleure isolation thermique. Utilisée dans les pays scandinaves, ce procédé n'est pas appliqué en France. Ici les cloisons et les refends sont coulés en béton normal dans des coffrages récupérables.



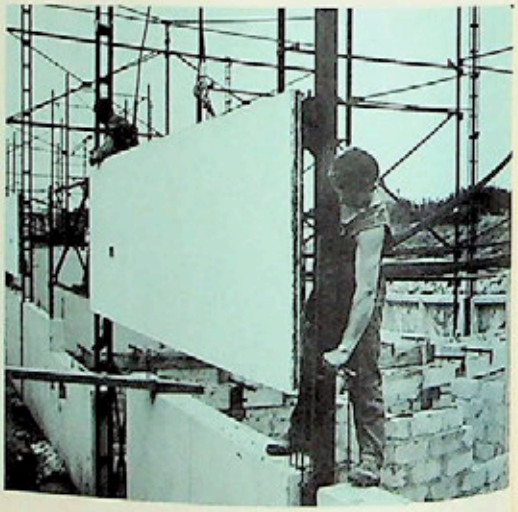
◂ Dans l'aménagement du quartier Saint-Sauveur à Lille, le plan masse des immeubles, comportant 258 logements avec commerces, bureaux et parking souterrain, imposait la création, au pied du beffroy, d'une place d'un hectare destinée aux piétons et aux manifestations publiques. Les architectes J. Willerval, P. Lagarde et P. Rignol ont réalisé ce programme en préfabrication lourde: poutres en X constituant le porte à faux des logements au-dessus de la galerie marchande, escaliers, portiques des façades, rambardes pleines des balcons, pour lesquelles le sculpteur Pierre Scrive et les architectes ont mis au point un type spécial de céramique noire, dont les éléments sont posés en fond de moule.

Réalisé en préfabrication partielle, le bâtiment administratif de la police, à Philadelphie, construit par Geddes, Brecher, Qualls et Cunningham, comporte une infrastructure sur laquelle s'élèvent des piliers en béton coulés sur place et un mur portant de trois étages en éléments usinés couvrant toute la hauteur de la façade. Notre photographie montre la mise en place de l'un de ces panneaux à trois fenêtres, qui sont fixés à des membrures verticales contenant les installations d'air conditionné et les canalisations. Les surfaces extérieures ont été traitées selon la technique du schokbeton (voir page 44).

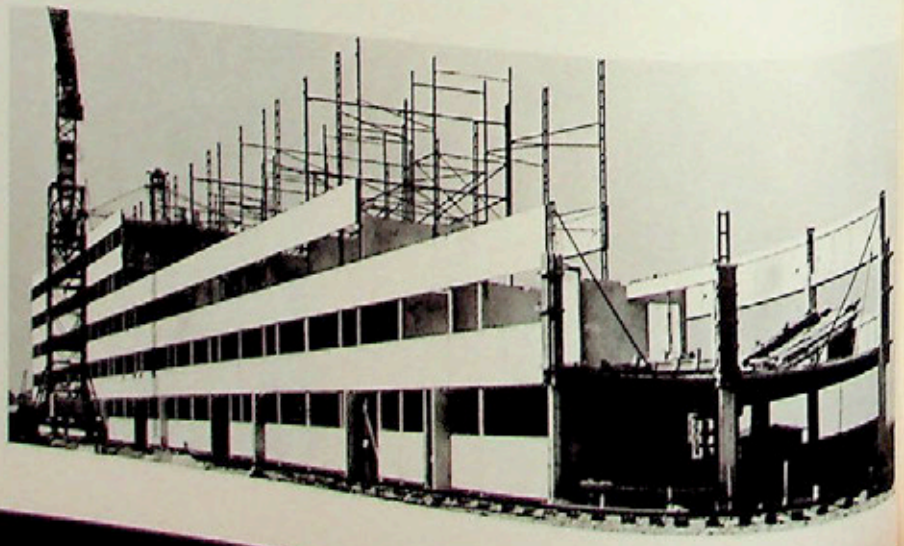


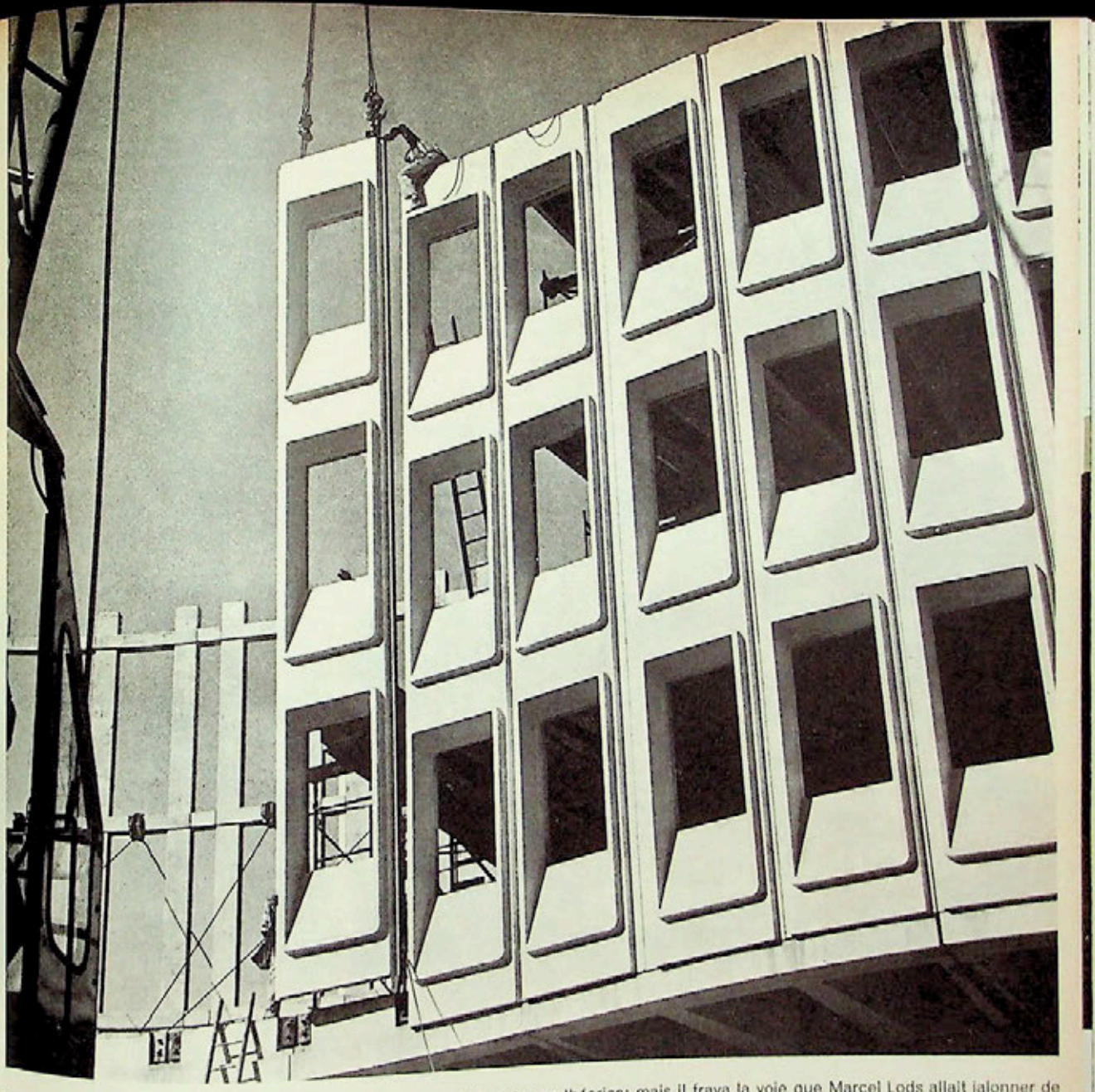
Ci-dessous et au bas de la page

C'est le procédé Estiot qu'ont adopté les architectes Gravereaux et Prévert pour les 1300 logements qu'ils ont construits à Athis Mons. Les éléments de façade, les planchers et les refends préfabriqués en béton sont fixés à une ossature métallique qui sera enrobée par les liaisons coulées sur place.



▲ Le procédé adopté par l'architecte Jean Fayeton pour cet immeuble de la Porte des Lilas comporte d'une part une ossature métallique, — une série de « portiques » réalisés en éléments préfaçonnés assemblés au sol par soudure, — d'autre part des planchers de béton armé également préfabriqués au sol, la surface finie d'un plancher servant de coffrage au futur plafond de l'étage supérieur (Entreprise Lefaure, Quillery, Schmidt et Bruneton). Après la mise en place de ces planchers à l'intérieur de l'ossature métallique, — le travail commençant par le niveau le plus élevé, — les joints entre les dalles sont coulés en béton.





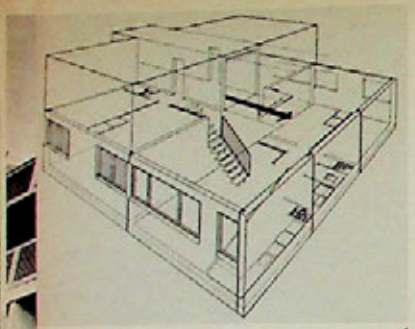
moderne, 24 janvier 1932). Henri Sauvage ne put aller jusqu'au bout de ses théories; mais il fraya la voie que Marcel Lods allait jalonner de ses réalisations mémorables avec Beaudoin, la Cité des Oiseaux à Bagneux (1930) et la Cité de la Muette à Drancy (1933), ainsi que l'Aéro-Club de Buc (1936) et la Maison du Peuple à Clichy (1939), où Jean Prouvé eut l'occasion de faire ses premières applications du mur-rideau métallique.

En Allemagne, Walter Gropius fut le premier grand pionnier de la préfabrication, qu'il conçut dès l'abord moins comme la production en série de maisons individuelles que comme l'utilisation variée d'éléments standard; dans sa colonie de Toerten, près de Dessau (1927), il fit préfabriquer sur le chantier poutres en béton armé et parpaings de scories. Dès 1909, il avait rédigé un « Programme » d'industrialisation de ces éléments, dont il garda l'esprit dans sa « Maison de Cuivre » (1931) où il employa un système de panneaux muraux, permettant de modifier et d'agrandir l'habitation selon l'accroissement de la famille; ce même principe se retrouvera plus tard dans le « Packaged House System » fondé avec Konrad Wachsmann, perfectionné par un élément de liaison en métal, le « connector », qui multiplie les possibilités de combinaisons.

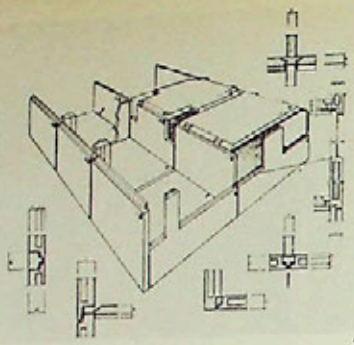
Enfin, dès 1930, l'U.R.S.S. commença à construire des cités entières avec des éléments de béton préfabriqués; cet exemple impressionna quelques bons architectes, comme Ernst May de Francfort. D'abord limitée à des planchers ou des plaques de toiture coulés sur le chantier même, la préfabrication en U.R.S.S. s'accompagna à cette époque de recherches de laboratoire sur la stabilité des poutres et dalles de section rectangulaire ou en forme de T; il en résulta une normalisation des coefficients de sécurité, publiée en 1936 et rendue obligatoire. Ce n'est que progressivement que cette nation passa au stade des usines fixes de préfabrication, au nombre de 600 environ aujourd'hui, ce qu'explique l'importance du programme, le plan septennal de 1959-1965 ayant prévu de construire 3.150.000 logements par an, et d'utiliser dès 1965 la préfabrication intégrale à 50 %.

Plusieurs essais furent faits en différents pays pour étudier des types d'habitation pouvant être industriellement lancés, depuis la « Maison de Demain » de George Fred Keck (1933) jusqu'à la « Maison Suspendue » de Paul Nelson (1938); mais aucun n'égale en valeur historique la maison « Dymaxion » que Buckminster Fuller proposa en 1927, renchérissant sur sa « 4 D » de 1927.

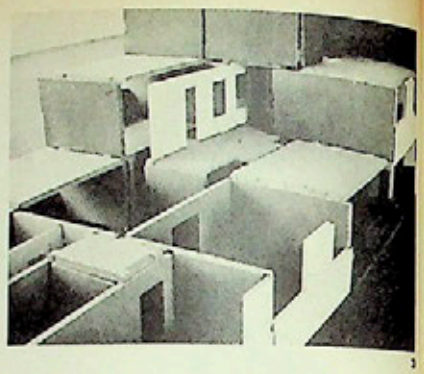
(Suite en page 72.)



1

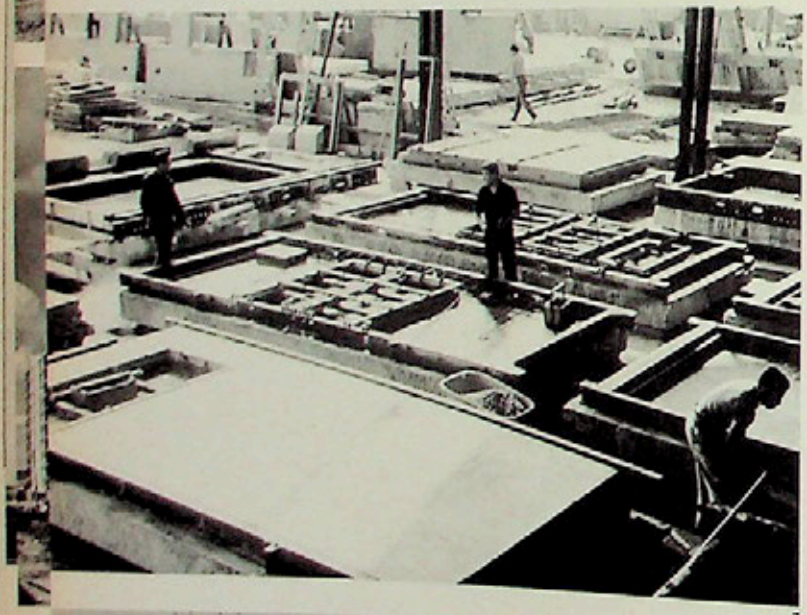


2



3

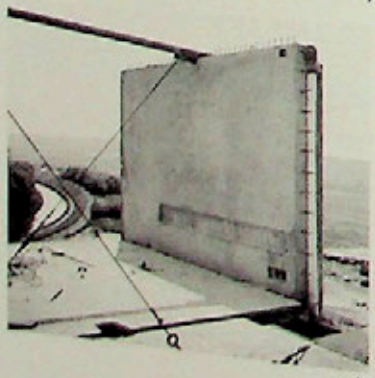
Pour montrer dans ses phases essentielles, la réalisation d'une construction industrialisée, nous avons choisi la cité Pierre Collinet, élevée à Meaux selon le procédé Tracoba par les architectes Jean Ginsberg et Max Tournier, en collaboration avec André Ilinski et Martin Schulz van Treeck. Commencé en 1960, cet ensemble de 1890 logements, exécuté pour le gros œuvre par l'entreprise Ganier et Petelin, constitue un intéressant exemple des possibilités et des avantages offerts aujourd'hui par la préfabrication.



7

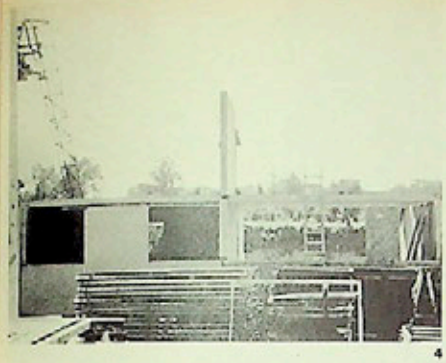
8

9



10

11



4

5

6

1. L'étude de l'architecte et l'établissement des cellules de base sont à l'origine de l'œuvre. Ce sont ici des volumes de cinq pièces, sur deux niveaux, groupés par quatre autour d'une coursive centrale. Chacune, des cellules constituera selon les cas, des appartements de 3 et 2 pièces ou un appartement de 5 pièces.

2. L'étude technique effectuée par un bureau d'études, — ici l'O.T.H. (Office Technique de l'Habitation) — se poursuit, dès le départ, parallèlement à celle de l'architecte.

3. Le bureau d'études exécute ensuite une maquette en trois dimensions (au 1/10) qui permet les premières vérifications techniques.

4. Un prototype d'essai du procédé de construction est alors réalisé par la mise en place de cellules-types aux dimensions réelles. Il comporte l'exécution de deux éléments conformes aux deux types prévus: à Meaux, des tours de 23 niveaux et des bâtiments longs de 16 niveaux.

5. On voit ici réalisé le prototype d'essai, dernière mise au point avant le lancement de la série : au premier plan, un étage de la tour; à gauche, trois étages d'un bâtiment long. Utilisés comme bureaux de chantier pendant les travaux, ces constructions sont affectées maintenant au centre social.

6. Vue générale de l'usine de préfabrication. Cette usine « foraine », créée spécialement sur le chantier même, sera démontée après l'achèvement des travaux.

7. L'intérieur de l'usine. Un aspect des équipements et des « moules » où sont coulés les divers éléments qui seront ensuite séchés et stockés à l'extérieur.

8. Démoulage d'un panneau de façade dans l'un des hangars de l'usine « foraine ». Celui-ci comprend une couche de béton de 6 cm. revêtu extérieurement de grès cérame 5 x 5 (Villeroy et Boch) — la mosaïque de grès se trouve donc placée au fond du moule. Une couche de 11 cm. de béton cellulaire assure l'isolation thermique; enfin, une dernière couche de 5 cm. de béton constitue le revers de la paroi. C'est cette couche lisse qui apparaît à la surface des moules sur le document n° 7.

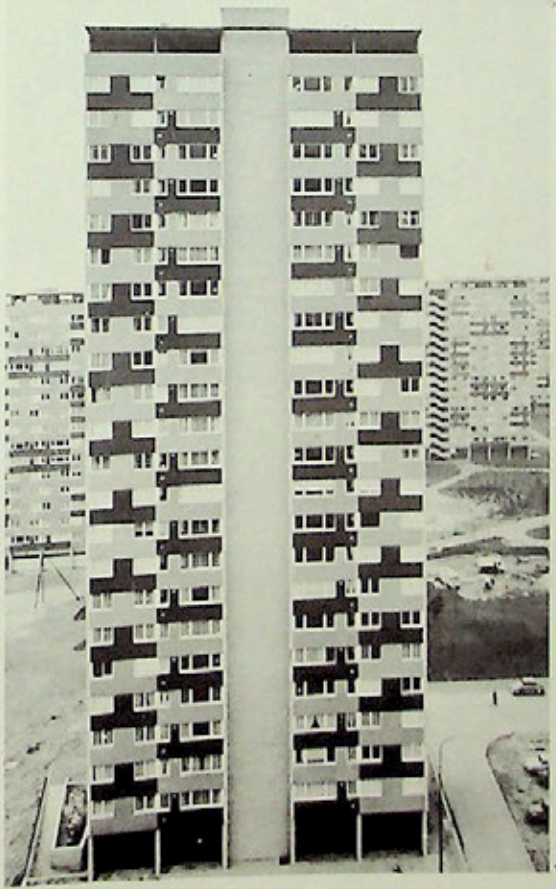
9. Pose des éléments « in situ ». Mise en place d'une dalle de plancher. Les ergots viennent prendre place sur les refends correspondants. La liaison en béton sera coulée sur place (voir n° 12). A l'arrière-plan, à droite, en cours de travaux un bâtiment long réalisé selon le même procédé. A gauche, le prototype de mise au point (voir n° 5).

10. Mise en place d'un des panneaux de mur. Un grand nombre des équipements sont incorporés aux panneaux préfabriqués. Ici, à droite, un élément vertical de polyester assurant l'isolation thermique des joints entre les panneaux. Sur la partie droite du mur, en haut et en bas, les emplacements prévus pour l'installation électrique. Le sillon horizontal, vers le bas, recevra les canalisations. L'orifice carré réservé dans le panneau de sol correspond à la gaine de ventilation et aux canalisations.

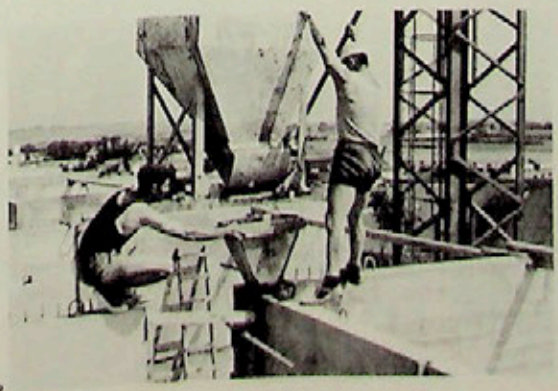
11. Mise en place d'un panneau de façade semblable à celui dont on voit plus haut le démoulage (n° 8) et qui comporte en surface son revêtement de grès cérame.

12. L'assemblage des éléments. Les fers ancrés dans chacun des panneaux sont reliés par des ossatures d'acier et maintenus par du béton coulé sur place. On assiste ici au coulage du béton au moyen d'un vibrateur qui permet de lui donner la densité voulue.

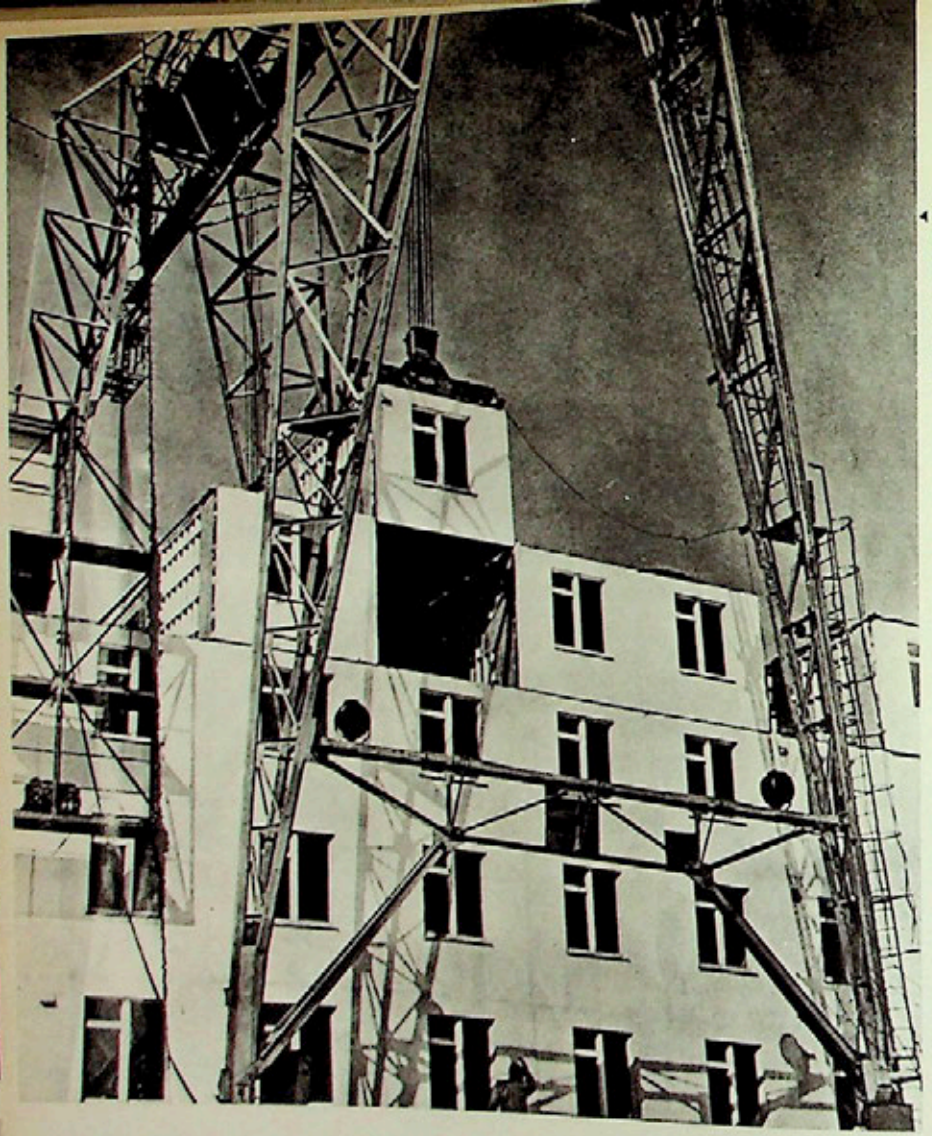
13. L'achèvement des travaux (voir également page 53). Au premier plan, l'une des tours de 22 étages, comportant les appartements de quatre pièces. Dans les bâtiments longs au fond, les appartements de 2 pièces et, en « duplex » (sur 2 étages), ceux de 3 et 5 pièces (voir n° 1).



13



12



On réalise en U.R.S.S. des éléments volumétriques destinés à des constructions de plusieurs étages (ci-contre et ci-dessous à gauche et au centre), comportant des cellules entièrement préfabriquées de 4,80 x 3,20 x 2,70 m avec une surface habitable d'environ 18 m². Les volumes sont moulés directement ou assemblés par panneaux en usine où sont réalisés également tous les travaux de second œuvre (peinture, plomberie, menuiserie, revêtements etc.). Les murs et les plafonds alvéolés assurent à la fois l'isolation thermique et la stabilisation des cellules, dont le montage, après transport par camions spéciaux, s'effectue en 15 à 20 minutes. On peut ainsi mettre en place 100 logements par semaine en travaillant jour et nuit. Au point de vue technique, ce procédé rapide et relativement peu coûteux offre une solution efficace au manque de logements. Par contre, au point de vue de la maîtrise des moyens par l'imagination, de telles réalisations ne sont guère convaincantes.

Ci-dessous

Le bloc Logirex, mis au point par la Société Camus constitue une forme de préfabrication extrêmement poussée. Il comprend, en une seule pièce, non seulement les parois horizontales et verticales des salles d'eau avec les canalisations, mais également les appareils sanitaires, qui sont fixés en usine.

La Cité Pierre Collinet s'élève le long du canal de l'Ourcq, aux portes de Meaux. Construite selon le procédé Tracoba (voir pages 50 et 51), elle comprend 1890 logements de 2 à 5 pièces, répartis entre 6 grands bâtiments de 16 niveaux et 3 tours de 22 niveaux.

PLAN SYSTEM

Plan System S.A.R.L. joue un rôle privilégié de "sélectionneur" dans le domaine de l'équipement des entreprises et collectivités en sièges, bureaux, tables et luminaires contemporains. Les modèles de sa collection répondent aux exigences de l'efficacité autant qu'à celles du prestige.

Ils sont choisis par des spécialistes de l'architecture intérieure, parmi les réalisations qui mettent au service du meilleur style la meilleure qualité technique.
Un exemple ?
Le fauteuil de secrétariat présenté ici et créé par Wilde und Spieth : ligne sobre, proportions justes, principe simple d'assemblage où chaque détail se justifie par le mariage de la fonction et de la forme esthétique.
Le siège tournant et le dossier sont en contreplaqué moulé ou garnis en polyuréthane : leur souplesse et leur modelé assurent l'aisance et la liberté des mouvements.
Le réglage instantané du siège en hauteur et du dossier en hauteur et en profondeur permettent une position anatomique parfaite.
Les accoudoirs complètent le confort de ce siège extrêmement robuste.

La collection Plan System est signée des plus grands noms de créateurs, bureaux d'études et fabricants internationaux :
J. Bally, R. Day, Dewé, H. Eichenberger, H. Eiermann, K. Ekselius, E. Fermigier, P. Gautier-Delaye, P. Geoffroy, J. Guillon, R. Haussmann, I. Hofman, O. Mourgue, A. Philippon et J. Lecoq, K. Thut, Airborne, Art Woodwork, Hans Kaufeld, Préfacto, Eugen Schmidt, Swiss Design, Wilde und Spieth.
Où qu'elles naissent, Plan System cherche les meilleures idées et vous les propose.
PLAN SYSTEM S.A.R.L. 20, rue St. Antoine Montreuil (Seine), tél. AVR. 46-90

Galerie d'exposition Plan System: 3, rue de Grenelle, Paris 6e, tél. BAB. 31-58

24

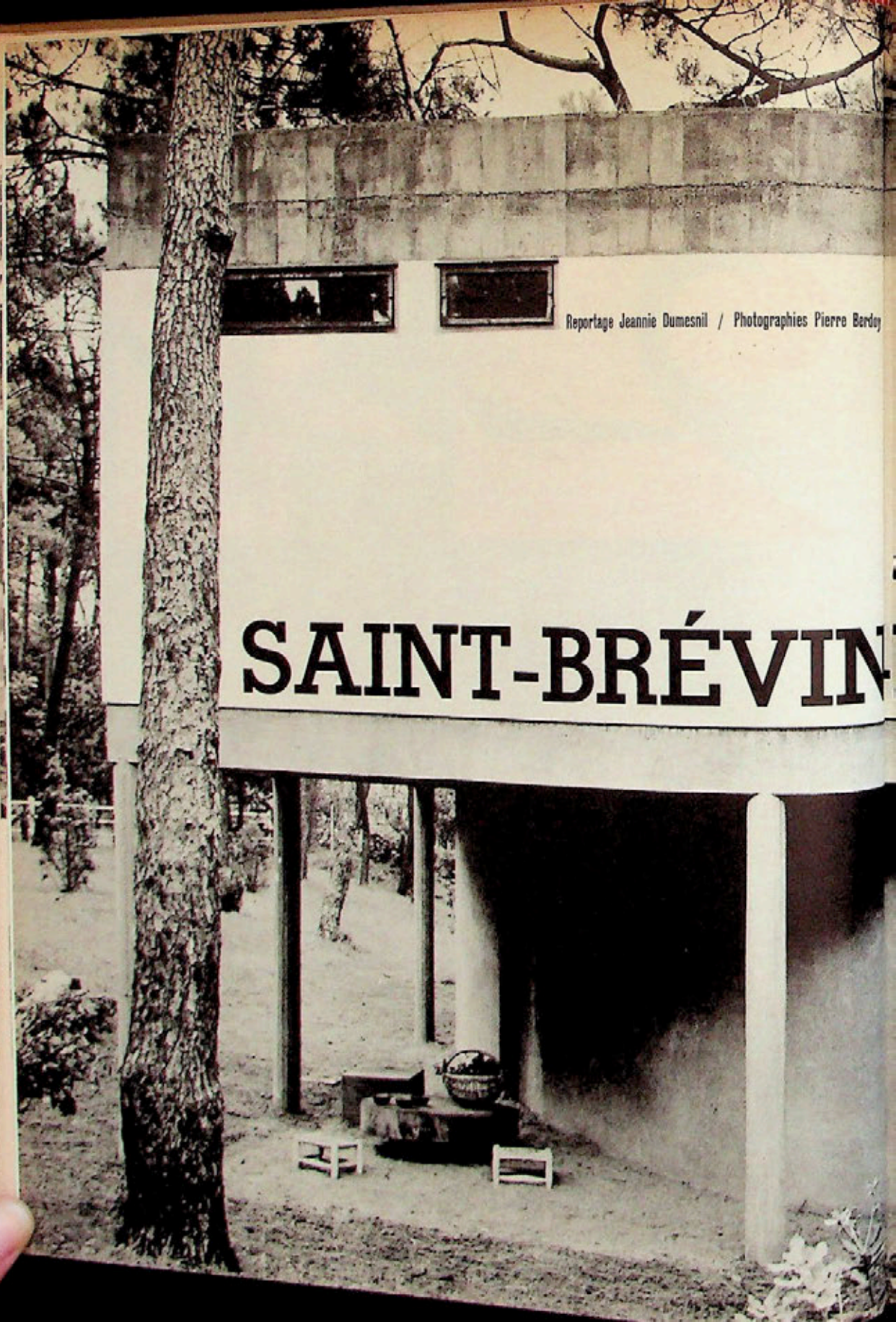
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



Reportage Jeannie Dumesnil / Photographies Pierre Berdoy

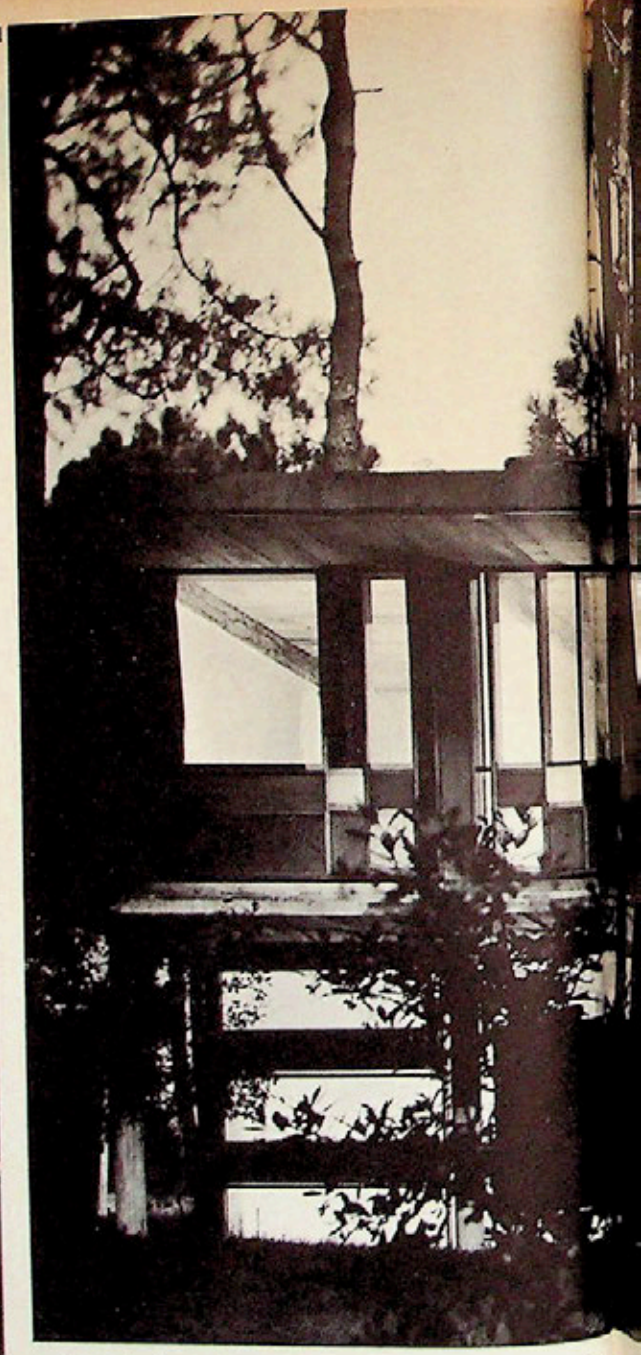
SAINT-BRÉVIN

La villa a été conçue par l'architecte A. Wogenscky à partir d'un double point de vue: ménager la tranquillité et l'indépendance des zones de repos, — cinq chambres groupées à l'étage, — faire « communiquer » au maximum la salle de séjour, au rez-de-chaussée, avec la nature, le jardin, la pinède entourant la maison. Cette photographie de la façade latérale montre le mur aveugle de l'étage en surplomb sur pilotis et la paroi courbe qui ferme le living-room vers l'arrière. La maison est au contraire largement ouverte sur la façade principale (voir page 58, fig. 1).

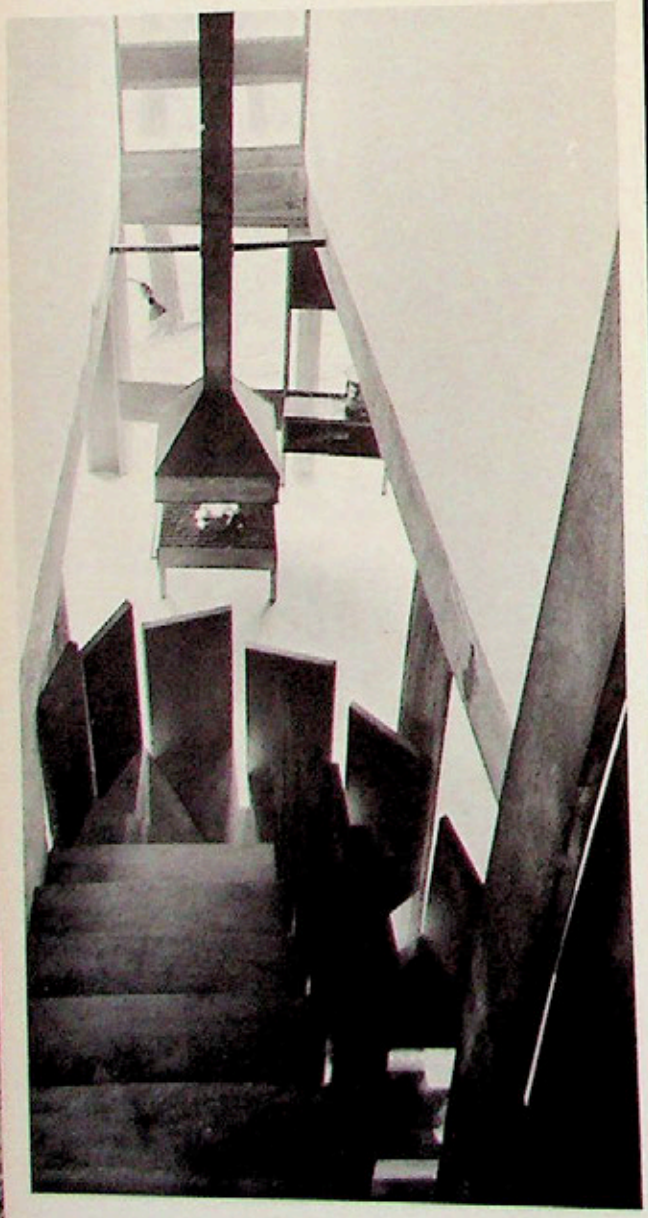
Une maison de vacances à

L'OCÉAN

1

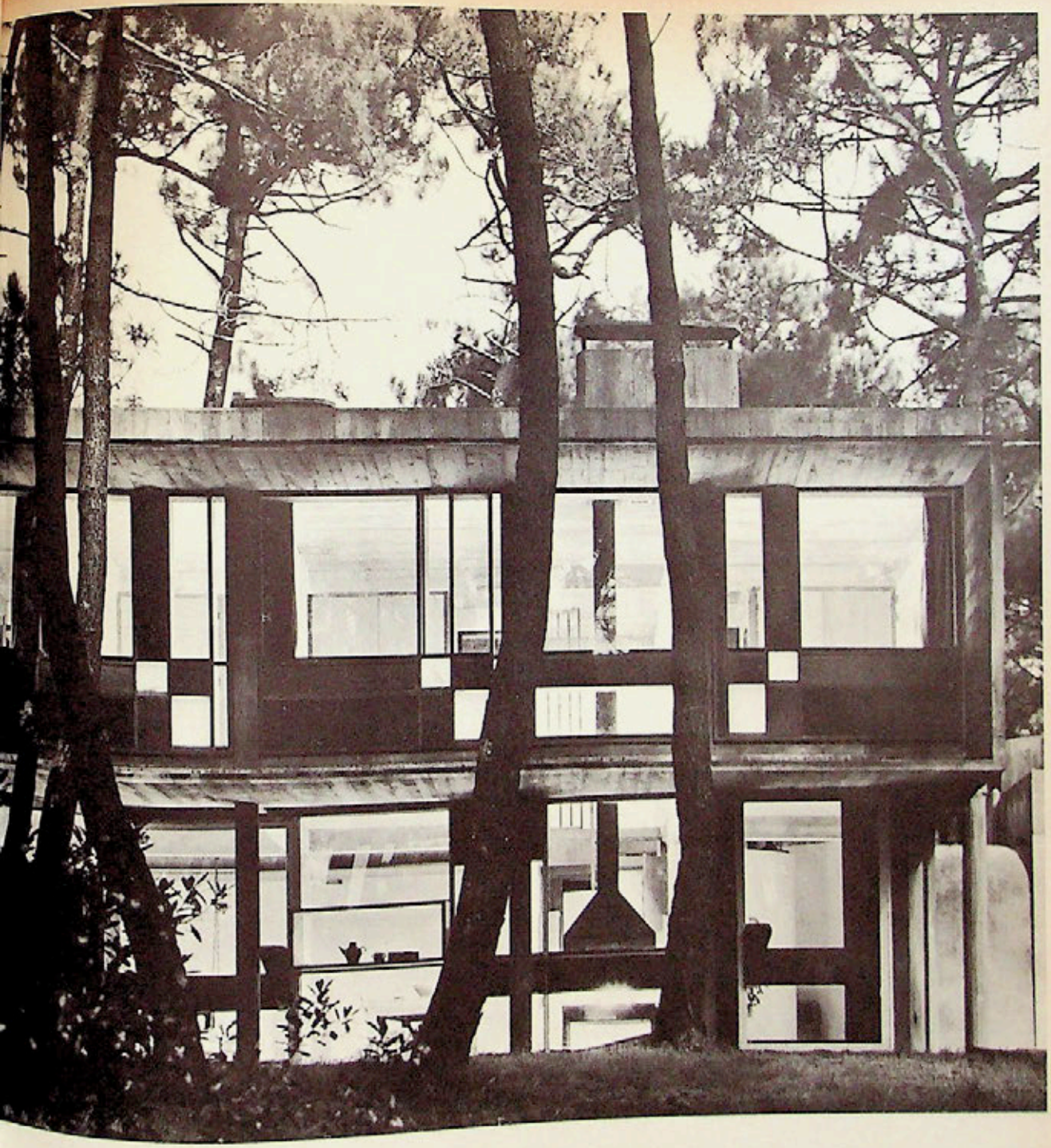


2



1. Le contraste du béton brut de décoffrage, du bois sombre et des grandes surfaces de verre donne son rythme et son style à la façade principale. La paroi vitrée du living-room, qui comporte des éléments fixes en teck, — étagères, banquettes, bibliothèques, — accorde le « climat » intérieur à celui de la pinède dont les troncs minces se confondent près de la maison avec les pilotis de béton qui soutiennent l'étage.

2. L'escalier mène directement de la salle de séjour (voir page 60) à l'étage des chambres. Les marches et les panneaux qui constituent la balustrade sont en bois de teck. L'enduit de plâtre sur les parois laisse apparaître l'armature de béton.

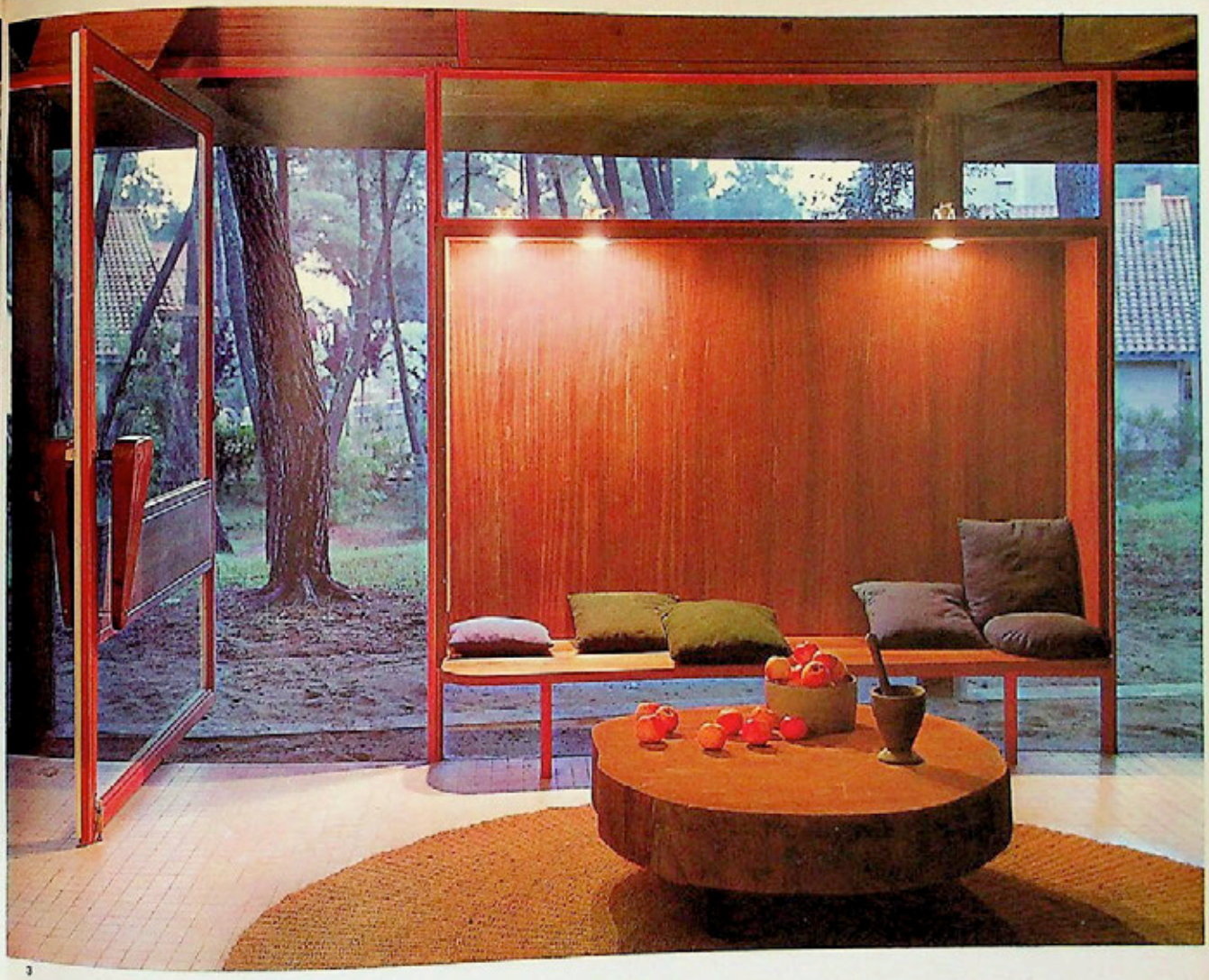


1.

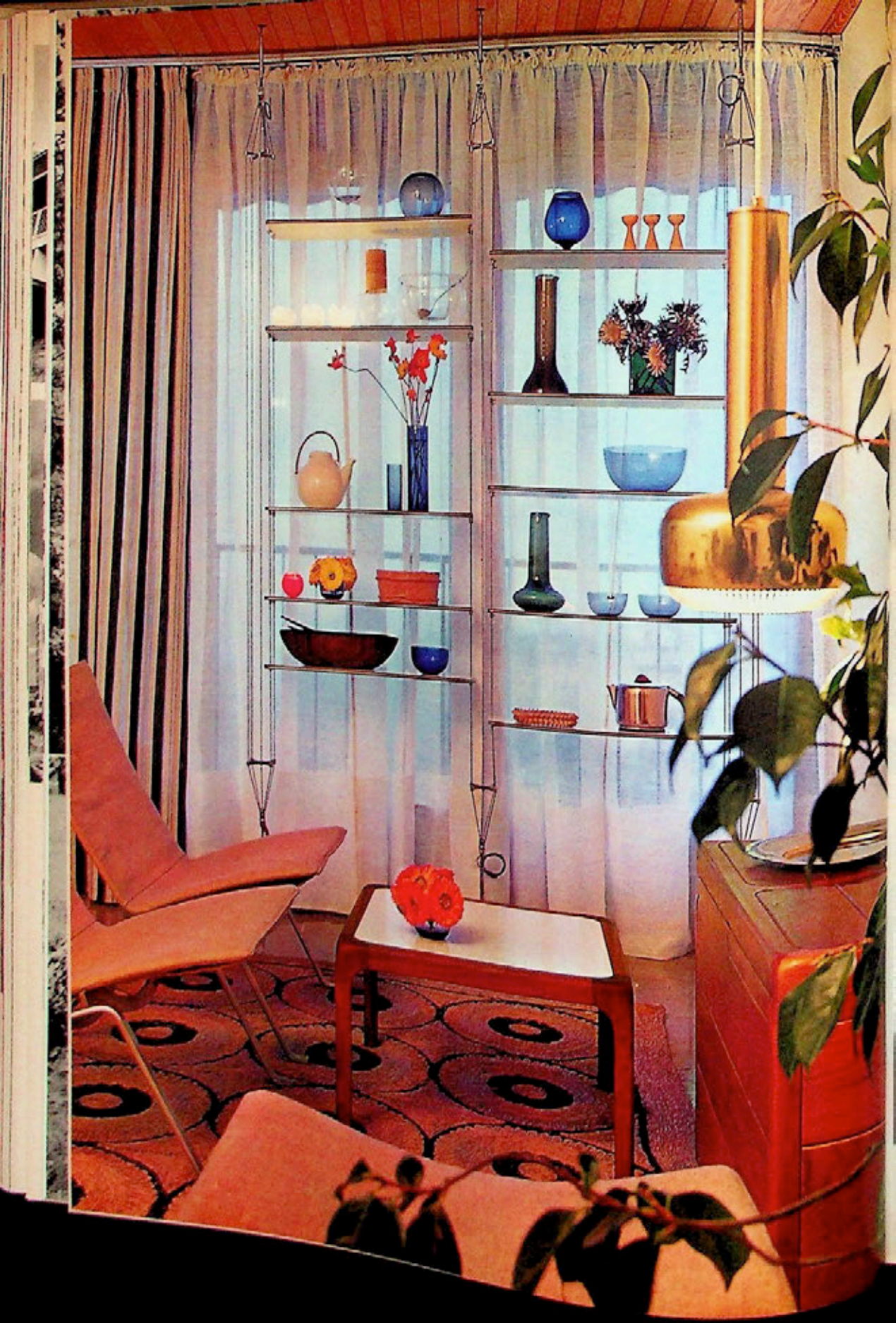
2

1 et 3. Dans la salle de séjour, tout a été conçu en fonc tion de la détente et de l'accueil. Les éléments de verre de la paroi sont entièrement mobiles (voir page ci contre) tandis que les parties fixes en bois font de cette cloison un véritable « meuble », sans rompre le contac avec la forêt et en libérant au maximum l'espace intérieur. Le sol est carrelé, le plafond en béton brut. Au fond de la pièce, derrière l'escalier, au-delà des pilier de béton, on devine le petit couloir voûté menant à la cuisine qui constitue une annexe extérieure à la maison.

2. Cette photo prise à l'angle de la maison montre l'orientation oblique de la paroi vitrée par rapport à la façade et à l'étage. Cette disposition accentue l'indépendance recherchée entre les deux niveaux

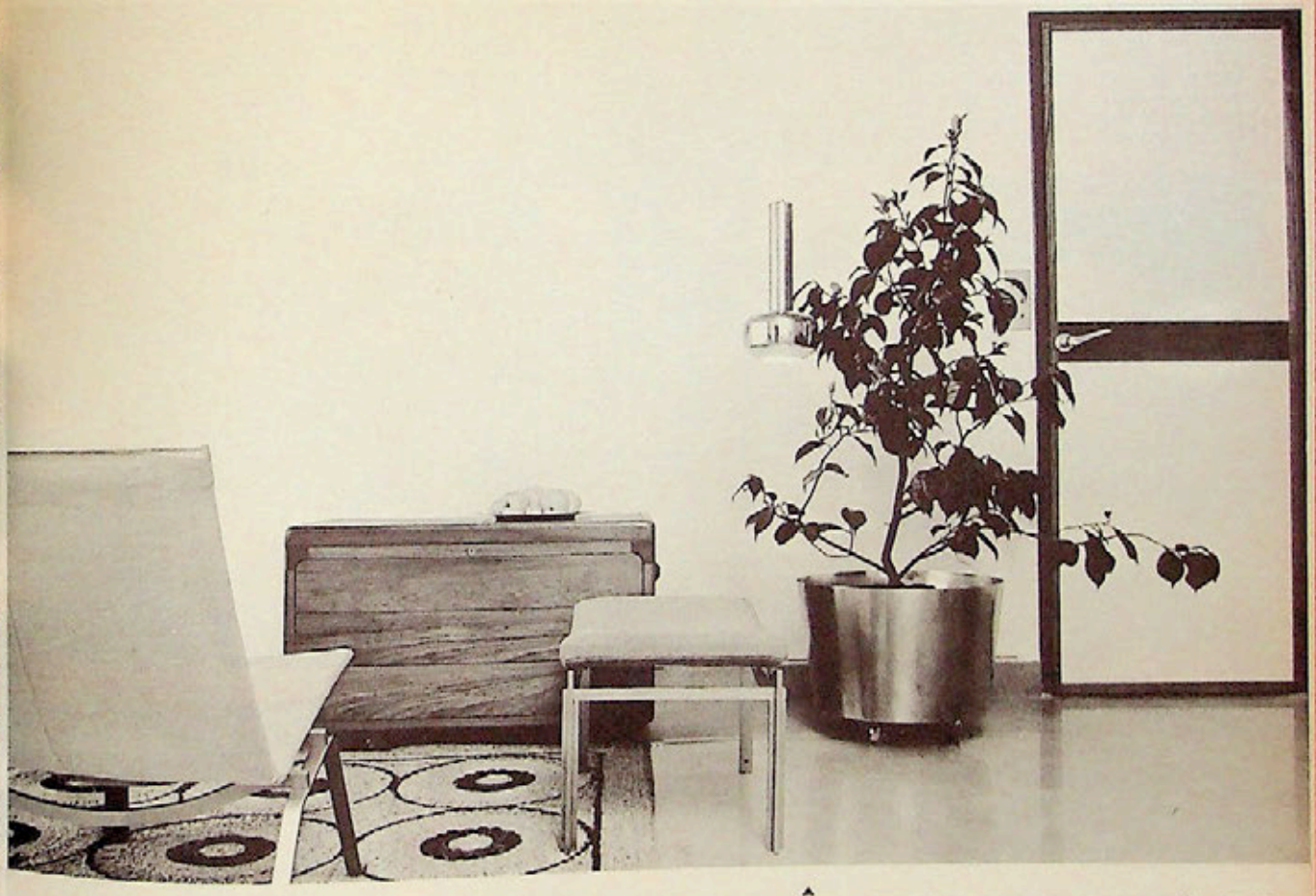


3



Photographies Pierre Berdoy et Marc Lavrillier - Reportage Jeannie Dumesnil

3 APPARTEMENTS D'ARCHITECTES

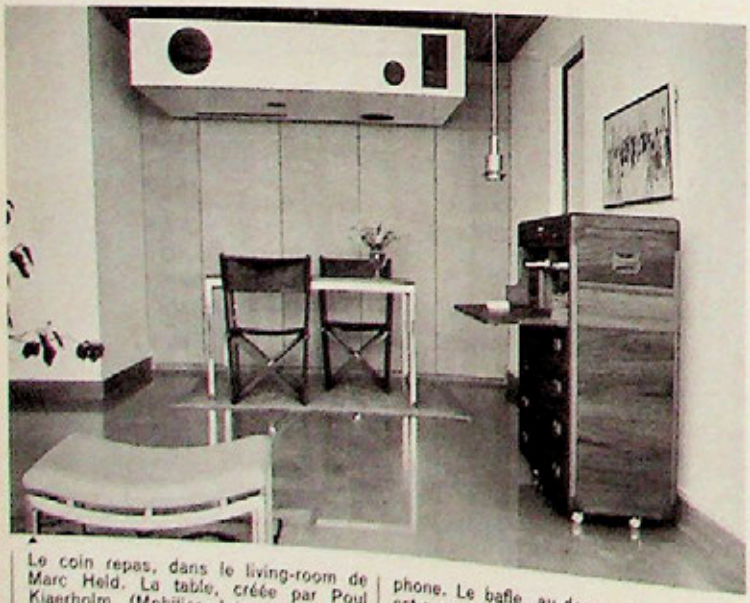


Marc Held

Pour son appartement qui donne sur le parc des Buttes-Chaumont, l'architecte Marc Held a conçu lui-même l'architecture intérieure et les détails de l'aménagement. Une petite entrée commande à la fois la cuisine et le living-room. Celui-ci est une grande pièce dont le sol est en pierre polie de Buxy et le plafond en pin des landes. Devant la fenêtre, à droite, (page ci-contre) un voilage de tulle (Carlos Leprêtre) et à gauche, un rideau tissé de lin, de cotons et de fils d'or (Geneviève Dupeux). Les étagères, dessinées par Marc Held, sont des éléments de formica «Grande Dimension» collés sur métal inoxydable et suspendus à des câbles d'acier glissant sur des poulies, ce qui permet de modifier à volonté la position des tablettes. Marc Held a également dessiné lui-même le tabouret à piétement d'acier et le coffre électrophone en teck, dont l'ébénisterie est d'une très grande qualité d'exécution (ci-dessus). Chauffeuses de Poul Kjaerholm (Mobilier International) tendues de toile écrue avec armature en métal chromé mat. Luminaire en cuivre de Christian Vemat. Luminaire en cuivre de Christian Vedel (Mobilier International). Natte espagnole. Bac à plantes en acier sur roulettes.

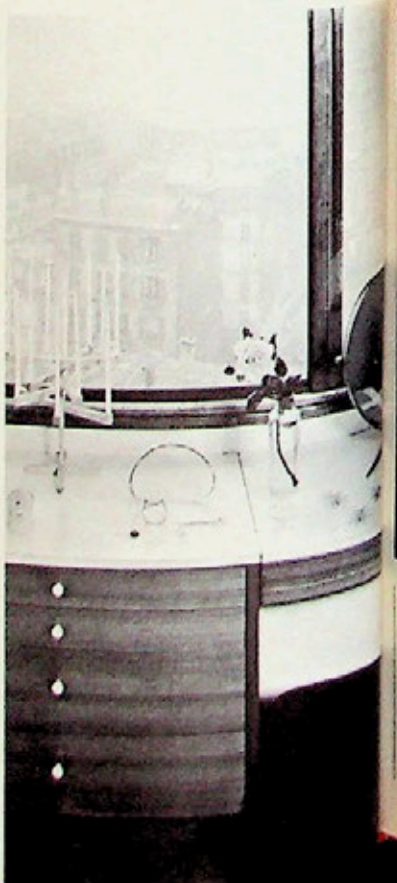
Dans la cuisine les plans de travail sont en « Linette » noir et blanc (Formica). Des allèges de teck soulignent les surfaces verticales blanc mat. Le four en acier inoxydable (Mafram) est placé à hauteur d'utilisation (au premier plan à droite sur notre photo). Chaise en bois courbé sur piétement d'acier (Jacobsen). Cocotte en fonte émaillée rouge (Formes Finlandaises). Coutellerie de Laufer (Allemagne). Des bouquets de fleurs séchées décorent la paroi de gauche qui est garnie d'un lattage de bois. Sol en pâte de verre verte (Carré).

Un coin de la chambre d'enfant dans l'appartement de Marc Held. Le plafond est lambrissé de pin et le sol couvert d'une natte en poil de vache sur laquelle est posé un tapis de laine à semelle de plastique (France Tapis). Devant la fenêtre, un meuble suspendu en teck et formica formant à la fois table et volume de rangement. Jouets de bois de l'architecte danois Kay Bojesen (Boutique Danoise). Lampe de Noguchi.



Le coin repas, dans le living-room de Marc Held. La table, créée par Poul Kjaerholm (Mobilier International) est en teck sur pieds de métal chromé mat. Les fauteuils, en bois et cuir noir, d'une finition très soignée, sont une création inédite en France du professeur Mogens Koch. Le secrétaire en teck massif, à droite, a été dessiné par Marc Held dans le même esprit que l'électrophone. Le bafle, au-dessus de la table, est conçu de manière à répartir également le son dans la pièce. Luminaire M. Held.

Chez Marc Held, devant la fenêtre de la chambre à coucher, une coiffeuse en teck et formica blanc (Knoll International). A droite, un miroir édité par Luxus (Suède); à gauche un candélabre danois en bois de pin. Bijoux de Torun (Galerie du Siècle).

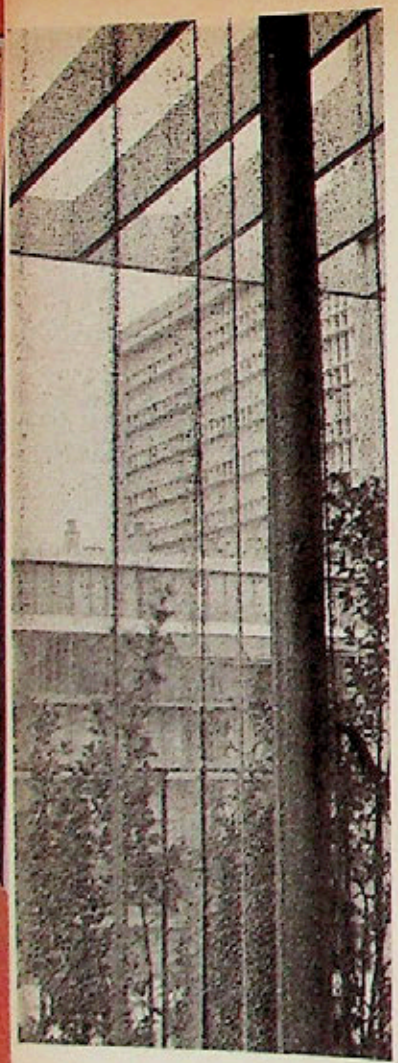


M. Prévert

C'est dans un immeuble qu'il a construit à Neuilly en collaboration avec R. Gravereaux et J. Defrène que M. Prévert a installé son appartement. Le living-room est divisé par une cloison mobile tendue de feutrine amarante (ci-contre, à gauche) qui isole à volonté la zone salle-à-manger de la bibliothèque. Dans cette partie de la pièce, le plafond légèrement surbaissé est tendu de velours de Gênes ciselé (Burger). Un tapis de haute laine couvre le sol. Fauteuil de Ch. Eames. La bibliothèque à rayons mobiles qui occupe toute la paroi du fond est en ébénisterie de bois de wangué, réalisée par D.M.U. Des glaces coulissantes sur galets permettent de les fermer. A l'autre extrémité du living-room (ci-contre, à droite), les fauteuils formant banquette et le revêtement en palissandre de Rio sur les murs ont été étudiés par M. Prévert et réalisé par D.M.U. La paroi du fond comporte une desserte équipée à gauche de tiroirs à argenterie. Sur la table de Saarinen, à droite, une coupe à piétement de métal argenté (Rosenthal).

L'entrée s'inscrit dans la surface du living-room. L'escalier en bois de wangué mène à une terrasse en cours d'aménagement. Il a été conçu de manière à ne pas alourdir le volume intérieur de la pièce. Les marches prennent appui sur une armature métallique à décor « canon de fusil ». Sous l'escalier, un bac à fleurs en tôle émaillé avec un revêtement de teck huilé. Des portes de verre Sécurit (Saint-Gobain) munies de poignées en wangué donnent accès au living-room.

Dans la cuisine, tous les éléments, réalisés par Prévert et D.M.U. sont en teck huilé et formica blanc et les plans de travail en acier inoxydable. A droite, réfrigérateur Philco. Cuisinière « la Cornue ». Au fond, un mixeur Peugimix. Au premier plan, chaise moulée de Jacobsen. Les poignées des placards de teck à gauche, sont en acier poli mat (D.M.U.). Sol en céramique de couleur géranium.



Dans le living-room, les différentes zones de la pièce, — salon, salle-à-manger, coin cheminée, — s'organisent autour d'une colonne centrale en teck. A gauche, fauteuils de cuir noir sur piétement d'acier chromé réunis pour former banquette. Tapis de haute laine vert olive. Au centre, rayonnage en teck de l'architecte italien Franco Albini (Mobilier International). Sur la tablette du haut, une sculpture en fils de cuivre d'André Bloc. Au fond, à droite, devant le voilage de la baie, un luminaire de sol (Diderot) et une peinture sur tissus de Ralf Jelhborn (Danemark).

Dans la chambre, qui est de petites dimensions, un pilier de soutènement recouvert de teck détermine un côté coiffeuse et un côté bibliothèque. La coiffeuse est elle-même en teck. Elle comporte trois tiroirs et un casier à couvercle pivotant. Petit luminaire finlandais à droite. Tabouret suédois au premier plan. Une moquette bleue couvre le sol. A gauche, une poupée et un boulier japonais.

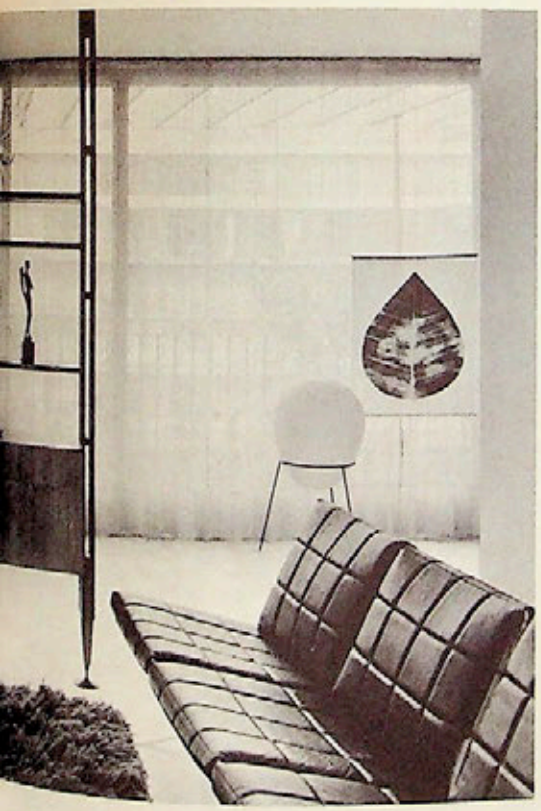
Roux-Dorlut

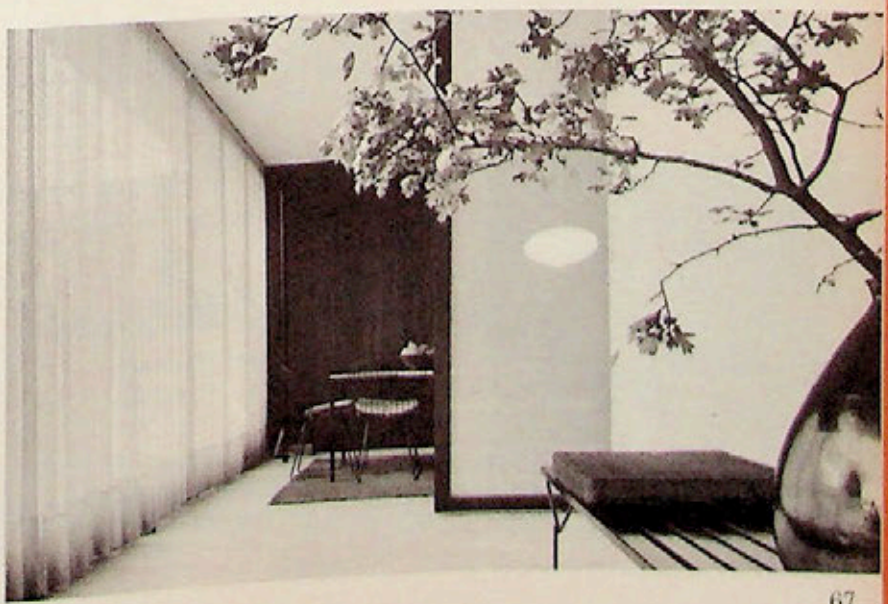
Situé dans l'ensemble du « Point du Jour » à Boulogne, cet appartement a été réalisé en collaboration par Pierre et Christine Roux-Dorlut, l'un se chargeant des plans, l'autre de l'aménagement intérieur. Cette photo montre, à travers le rideau de vitrage en lin et soie, la terrasse et la pergola qui s'étendent sur toute la longueur de l'appartement.

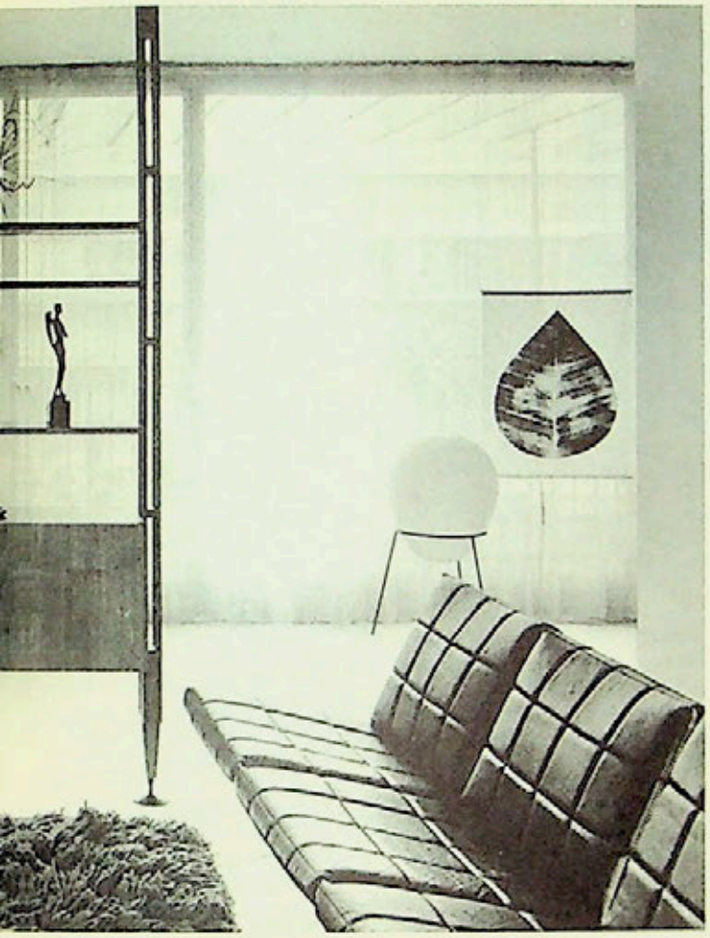
La partie salle-à-manger de la salle de séjour peut être isolée par une cloison sur rail, faite d'un cadre de bois tendu de nylon (page ci-contre, en bas). Un revêtement d'acajou couvre la paroi du fond. Table à plateau de formica blanc et chaises de Bertoia (Knoll International). A droite, lampe en plastique blanc (Diderot). Le long tube d'acier émaillé noir dans l'angle à gauche, est également un luminaire (Arteluce). Au premier plan, une banquette de bois noir laqué (Knoll).

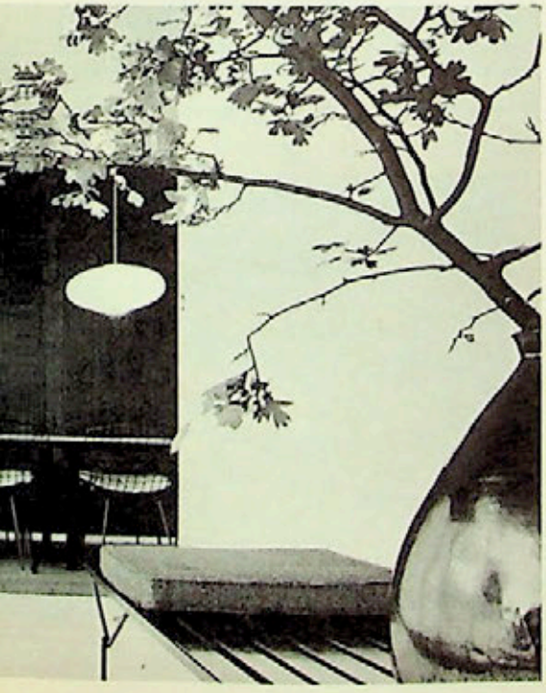
Page ci-contre, en haut à droite

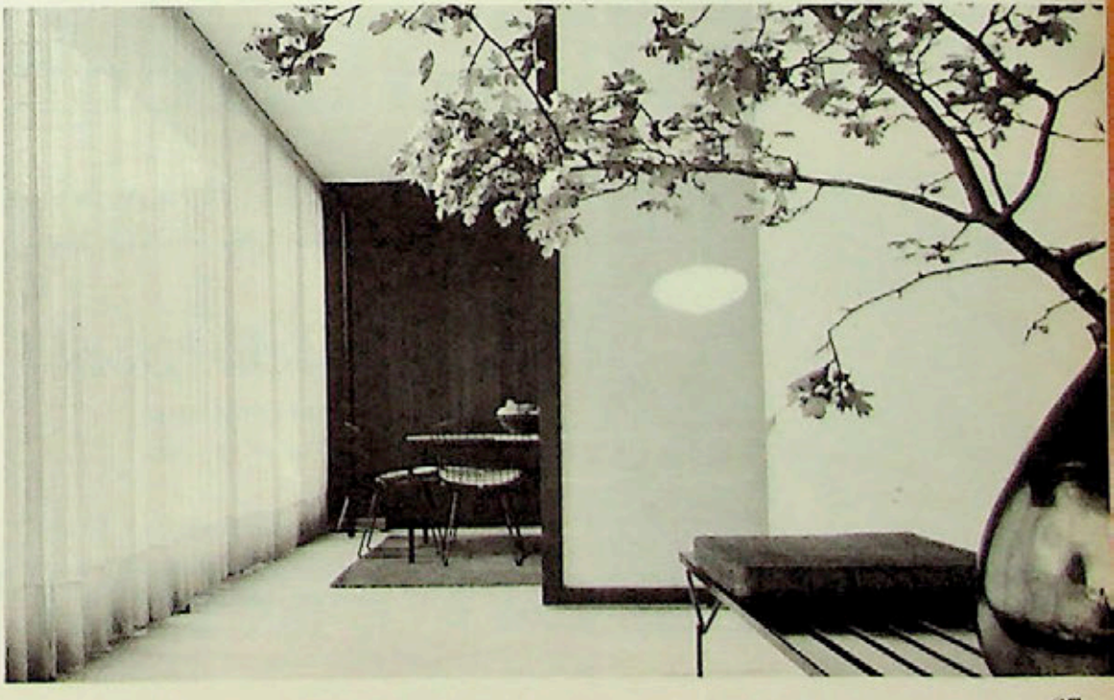
Un autre aspect de la salle de séjour. La cheminée, dessinée par P. Roux-Dorlut est un cylindre de tôle noir cerclé d'acier inoxydable, le foyer est encastré dans une table d'acier inoxydable sur piétement métallique. Au fond, un canapé recouvert d'une étoffe tissée à la main (Belgiojoso, Peressutti et Rogers, diffusé par Arflex). Fauteuil de Bertoia (Knoll International).











3 rue séguier, paris 6
danton 03-94

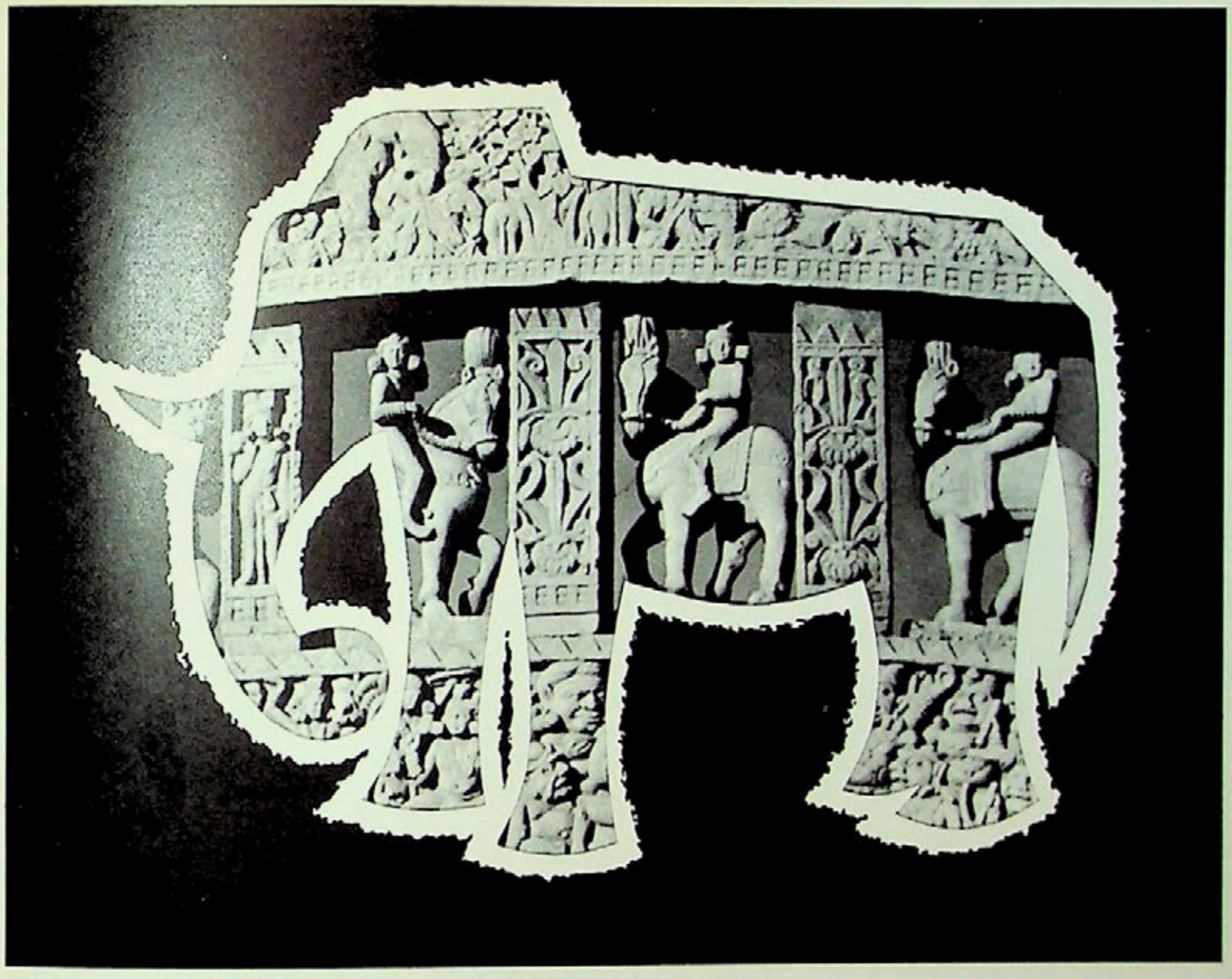
L'ŒIL

galerie d'art
en exclusivité

bernard dufour

bernard saby

sculptures de kosice



Vous avez rendez-vous aux pays des merveilles:

visitez l'Inde

Au voyageur ébloui, l'Inde offre sa culture et ses traditions plusieurs fois millénaires, ses coutumes et ses mœurs pittoresques, ses chefs-d'œuvre artistiques, sa végétation luxuriante et ses majestueux paysages uniques au monde.

Mieux encore, l'Inde met à sa disposition un équipement touristique de premier ordre.

Ses lignes aériennes nombreuses et pratiques, ses trains rapides et climatisés, ses luxueux palaces (parmi les plus modernes du monde) en font un des pays les mieux adaptés aux exigences du touriste soucieux de son confort.

RENSEIGNEZ-VOUS AUPRÈS DE

L'OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME

8, BOULEVARD DE LA MADELEINE, PARIS 9e

TÉL. : OPÉ. 00-84, ANJ. 83-86

(à découper ou à recopier)

OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME
8, Boulevard de la Madeleine PARIS 9e

Veuillez nous faire parvenir gratuitement votre documentation touristique sur l'INDE

Nom .....

Adresse ..... 105 FUB

Profession .....

pierre matisse gallery

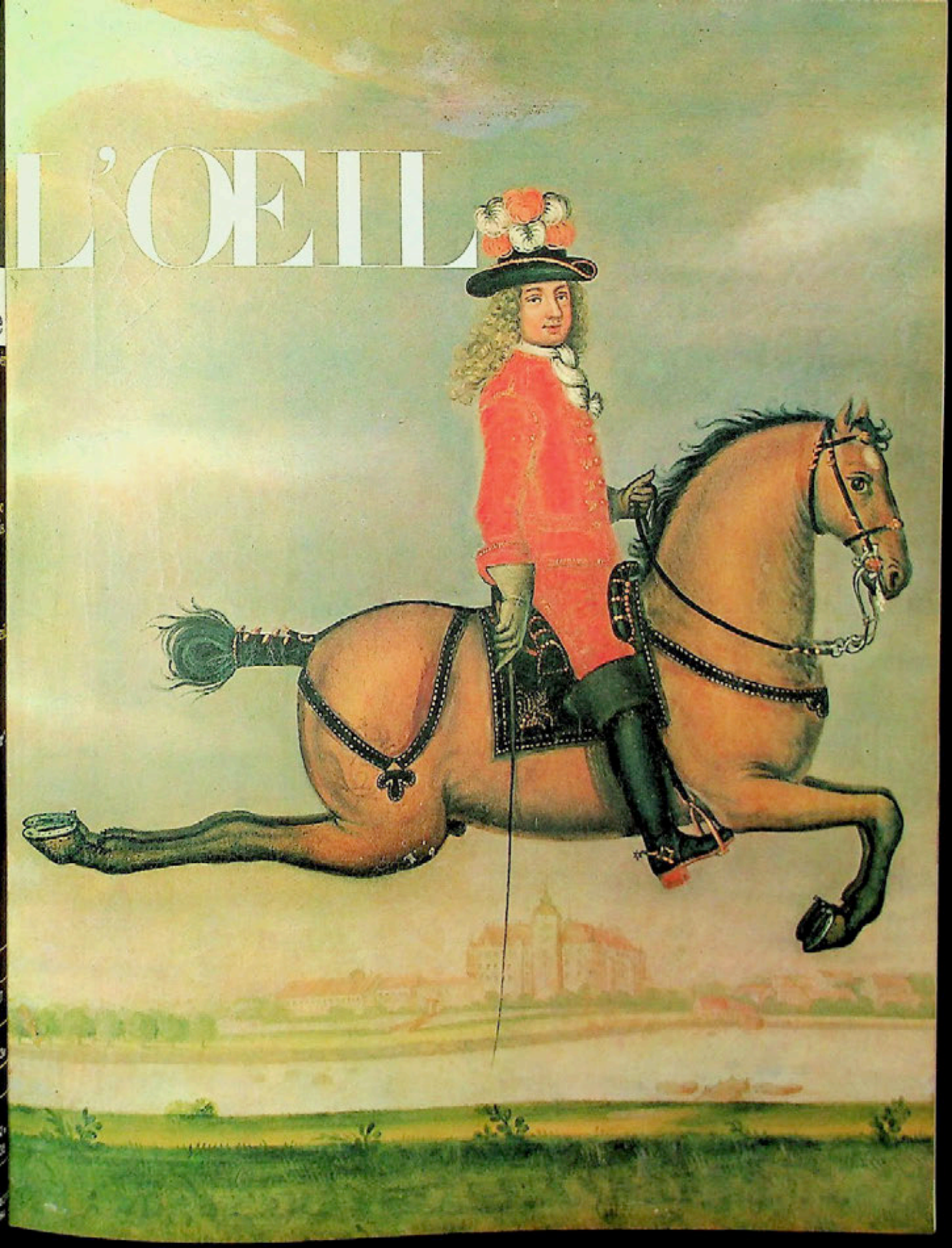
41 e 57 street new york 22

mars

giacometti, tanguy,
miro, le corbusier,
marini, macIver,
riopelle, roszak,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera,
balthus, dubuffet

HELIOVER
tissu en
verre textile
Au contact de la lumiè
Héliover s'anime.
Ce nouveau tissu,
spécial pour rideaux
et tentures murales,
est en verre.
Tout comme le verre,
il est vite lavé, vite sec
et ne se repasse jamais
Tout comme le verre,
il est rigoureusement
insensible au feu,
à la chaleur,
à l'humidité et au sole
Héliover ne s'allonge
ni ne rétrécit.
Ne privez pas
votre décor
de la lumière Héliover
SERVICES
HELIOVER
DÉTAIL
LA BOUTIQUE DU RIDEAU
28 rue de Buci, PARIS 6e
BISSON S.A.
56-58 cours Lafayette, LYON 3e
GROS
FORVENTE
« HELIOVER DÉCORATION »
14 rue Moreau, 12e - DID. 06-0
*Marque déposée par la Sie du Verre Textile
Renseignements : Promotion HELIO
23 place Tolozan, LYON - Tél. 28-56-0

L'ŒIL



L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 111 · MARS 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Quelques aspects de la vie artistique au Danemark

Au château de Rosenborg 4
Le manoir de Gavnø 18
Le musée d'Ordrupgaard 26
Une maison conçue par une jeune femme architecte 36
Une mairie moderne 44
Formes domestiques au Danemark 49

Nouveaux tissus d'ameublement 62
Idées finlandaises 73

Photographies

Photographies en noir: *Marc Lavrillier:* Au château de Rosenborg, Gavnø, Le musée d'Ordrupgaard, Une maison conçue par une jeune femme architecte, Une mairie moderne, Nouveaux tissus d'ameublement; *Pierre Berdoy, F. Ellegaard, Per Wilmann, Jonals C^o, Paul Cadé, Eric Hansen:* Formes domestiques au Danemark; *Pierre Berdoy:* Idées finlandaises.

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture, pages 9, 10, 11, 12, 21, 22, 33, 34, 35, 36, 65 et 66; Pierre Berdoy: pages 59 et 72.*

Notre couverture: *Un seigneur de la cour de Christian V. Peinture sur bois anonyme conservée à Rosenborg. 1690. Ce petit tableau fait partie d'une série représentant les membres de la famille royale ou les principaux personnages de la cour à cheval, devant les différents châteaux de la Couronne.*

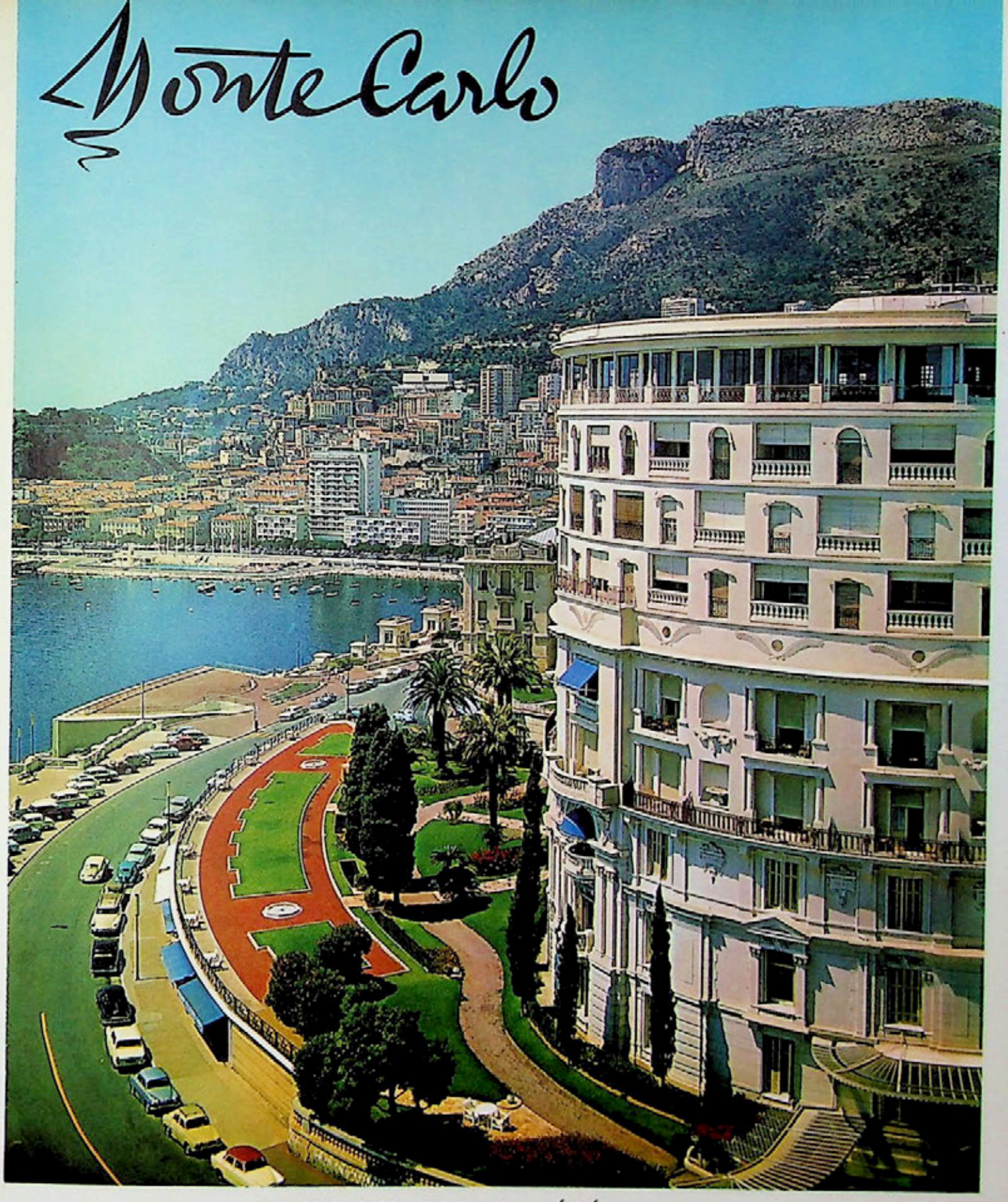
Notre prochain numéro

Le quatrième centenaire de Michel-Ange • Châteaux forts du Yémen • Clés pour l'art malangan • Carosses et voitures d'autrefois • Peintures récentes de Bernard Dufour • Les grandes ventes de la saison

ABONNEMENTS

France et zone franc: *Fr. 80.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$20.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)



MONTE-CARLO - ÉTÉ 1964

CONCERTS DANS LA COUR D'HONNEUR DU PALAIS PRINCIER: du 22 juillet au 12 août

SPORTING D'ÉTÉ: Les meilleurs Orchestres et les Vedettes internationales.
A partir du 3 juillet, chaque vendredi: DINER DE GALA Vendredi 7 août : Gala au profit de la CROIX-ROUGE MONÉGASQUE

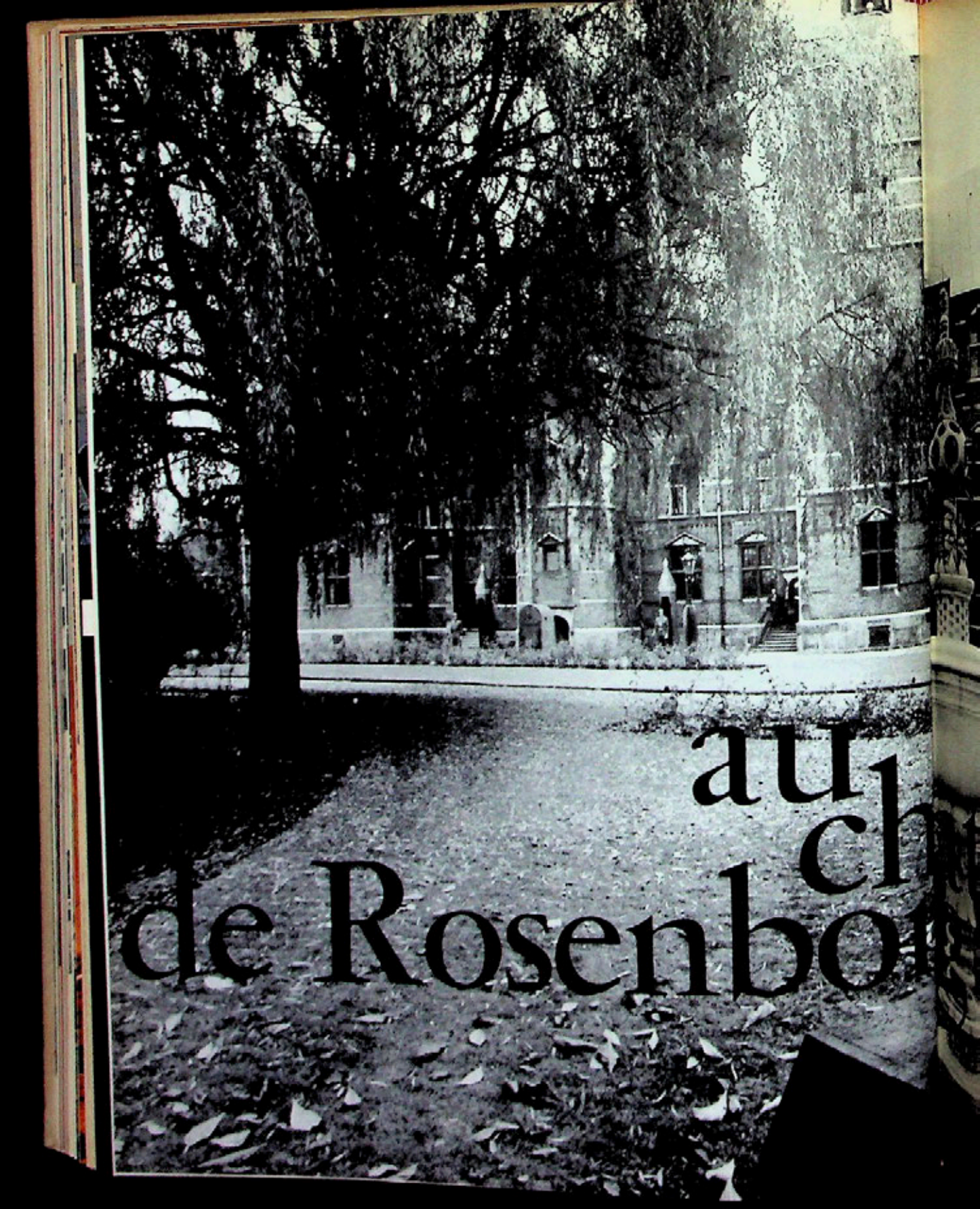
MONTE-CARLO BEACH et LARVOTTO: Piscines et plages. Solariums privés. Cabines de luxe, etc.

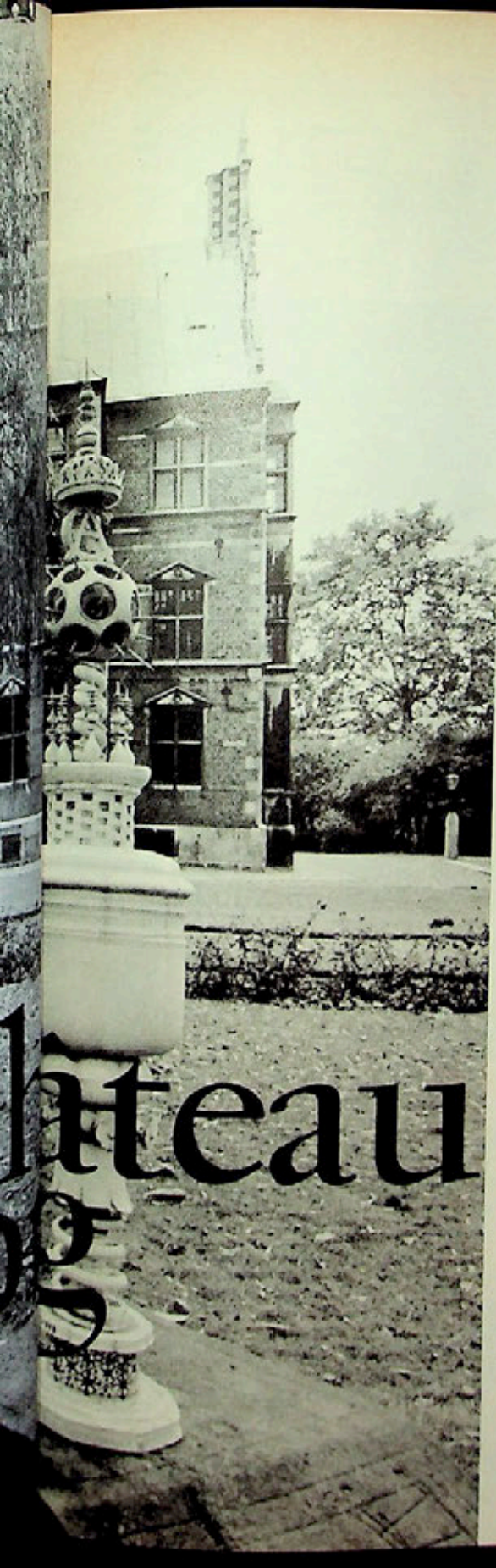
NIGHT-CLUBS EN PLEIN AIR: «SEA CLUB» et «MAONA»

GOLF (18 trous) - TENNIS (20 courts) - YACHTING - BOWLING
A proximité de Monte-Carlo: HIPPODROME de la COTE D'AZUR

LES HOTELS DE LUXE: HOTEL DE PARIS - HOTEL HERMITAGE
OLD BEACH HOTEL - NEW BEACH HOTEL

Pour tous renseignements : Service Publicité, Casino de Monte-Carlo.


au
ch
de Rosenbo



Ce n'est pas un récit d'Andersen, et pourtant l'inventaire ressemble à un conte de fées : une corne à boire que les elfes ont donné, dit-on, aux ancêtres de Christian I^er^ (vers 1465), un morceau d'or fabriqué par un roi et son alchimiste italien... une selle, un casque et un harnachement complet de velours noir brodé d'or et de milliers de pierres précieuses (1569) ...un trône en cornes de narval garni de damas cramoisi (1662-1665)... On y trouve même cette mention charmante : « l'insigne d'un ordre nommé « l'Union parfaite », créé par une souveraine pour commémorer son mariage heureux » (1732)...

Tout cela, avec des milliers d'autres pièces s'échelonnant du XV^e^ au XIX^e^ siècle, forme le fabuleux trésor désigné officiellement comme « la Collection Chronologique des rois de Danemark ». C'est une collection privée, qui est toujours la propriété personnelle du roi. Bien que Rosenborg soit aujourd'hui un musée, il appartient à la couronne et est administré par elle. La collection ne comprend pas seulement les insignes royaux, les bijoux, les cadeaux officiels, les portraits historiques, mais aussi des objets qui sont de véritables souvenirs de famille : un bracelet fait avec les cheveux d'une princesse par exemple, et un os deux fois percé d'une balle par Christian V pour montrer son habileté de tireur. L'ensemble reflète l'histoire du Danemark à travers les acquisitions et l'évolution du goût de ses souverains.

Certaines pièces de cette prodigieuse collection royale sont absolument uniques : elle comprend par exemple le plus important ensemble existant de meubles en argent massif, exécutés pour la plupart à Augsbourg ou à Copenhague au XVIII^e^ siècle, et, naturellement, les célèbres lions d'argent, grandeur nature, qui montent une garde immuable au pied du trône. Une grande partie du fameux service de porcelaine « Flora Danica », décoré de fleurs sauvages, — peintes d'après des planches de botanique publiées en 1766, — est conservé dans le Cabinet de Porcelaine, parmi les pièces de Meissen, de Sèvres et de la Compagnie des Indes. Le service avait été commandé pour être offert à Catherine de Russie, mais lorsque les 1800 pièces en furent achevées, l'impératrice était morte et le service resta propriété de la Couronne. La Manufacture Royale de Porcelaine de Copenhague continue à en exploiter le modèle.

L'écrin qui renferme ces trésors est un château de briques et de grès, hérissé de tours et couronné du vert acide de ses toits de cuivre oxydé, qui s'élève au centre de Copenhague. Christian IV, qui entreprit la construction de Rosenborg en 1606, était un grand bâtisseur, s'intéressant à la fois aux constructions privées et publiques. Il attira à sa cour une foule d'artistes et d'architectes hollandais et le style de la Renaissance danoise qui est celui du château comme de beaucoup d'autres édifices de l'époque, porte la marque de l'influence néerlandaise. Rosenborg était à l'origine une petite maison de campagne, et il a conservé son parc ; mais il a été ensuite agrandi, d'abord par son fondateur lui-même, puis par ses successeurs. Christian IV et son épouse morganatique Kirsten Munk vivaient somptueusement à Rosenborg (où furent installés, pour la première fois au Danemark, des toilettes intérieures). La partie du château qu'ils occupaient a conservé presque intacts sa décoration et son mobilier d'origine. Par la suite, les monarques successifs ont fait aménager eux aussi leurs appartements personnels. Au XVIII^e^ siècle, on construisit un plus grand château, près de Copenhague, et désormais les souverains danois n'utilisèrent Rosenborg que pour des occasions spéciales, mais les insignes royaux et les joyaux de la Couronne y sont demeurés.

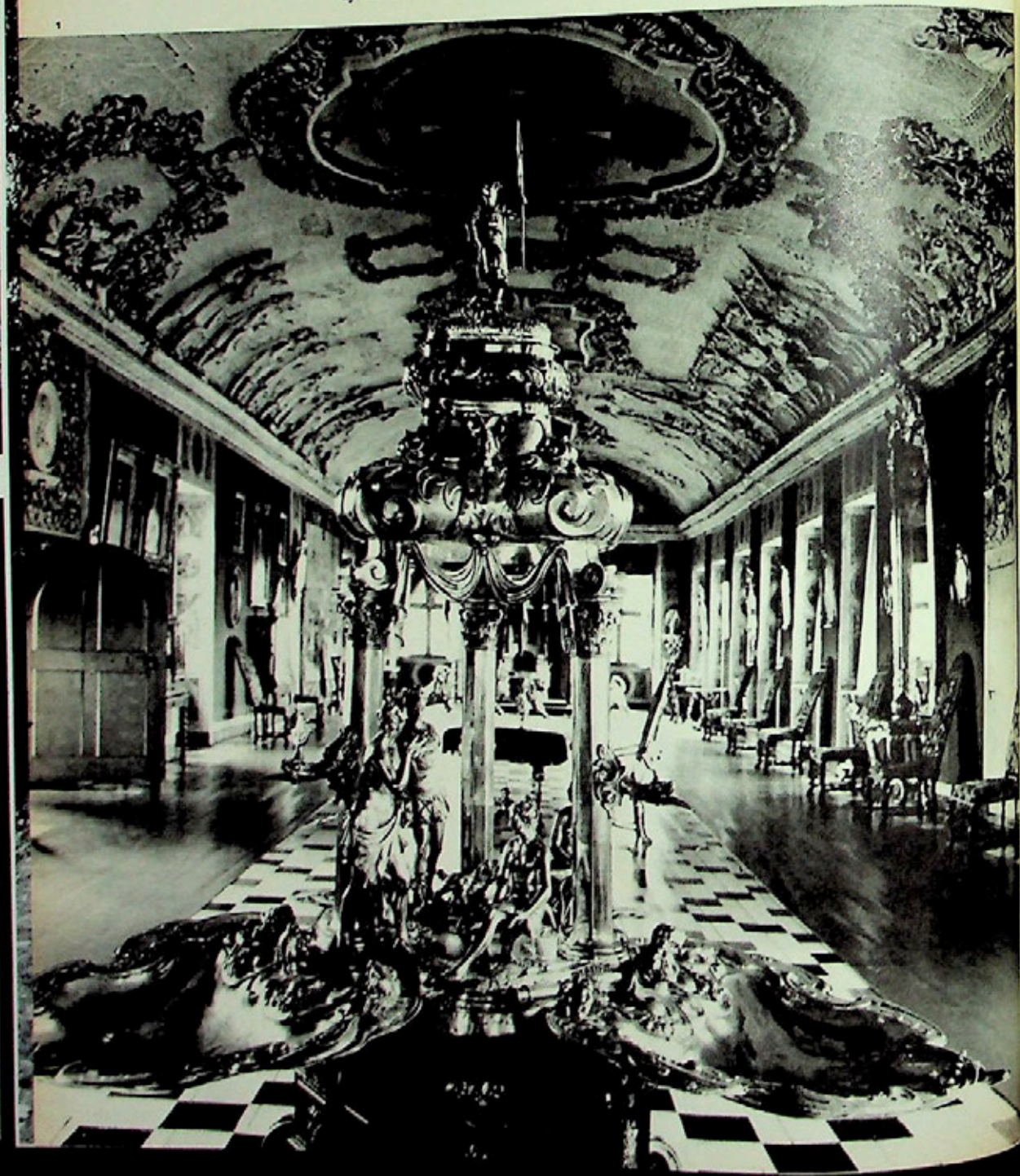
En 1859, on décida de grouper à Rosenborg tous les objets, souvenirs et portraits historiques ainsi que les plus remarquables pièces d'ameublement dispersées jusque là dans différentes résidences royales du Danemark. On les disposa selon un ordre chronologique, en sorte que les appartements de chaque souverain abritent encore les objets et les décors de son temps. Le résultat est une accumulation fascinante, à demi musée, à demi fabuleux grenier familial — sans l'avantage de l'éclairage électrique — qui attire durant l'été une foule sans cesse croissante de touristes, au grand désespoir des excellents conservateurs chargés de veiller sur elle. Au risque de leur déplaire, nous ne pouvons que presser nos lecteurs de faire comme le roi et la reine de Danemark eux-mêmes, qui s'y rendent fréquemment.

Le château de Rosenborg est aujourd'hui un musée abritant les collections des souverains danois et les insignes de la royauté. Mais lors de sa construction, commencée en 1606, il avait été conçu par Christian IV comme une simple résidence de campagne. Le roi, qui en avait étudié les plans lui-même avec l'architecte, la fit agrandir par la suite et ses successeurs continuèrent. Au premier plan, posé sur un cadran solaire, comme en écho aux tourelles du château, l'un des nombreux « chefs-d'œuvre » d'ivoire des collections.

REPORTAGE ROSAMOND BERNIER / PHOTOGRAPHIES MARC LAVRILLIER

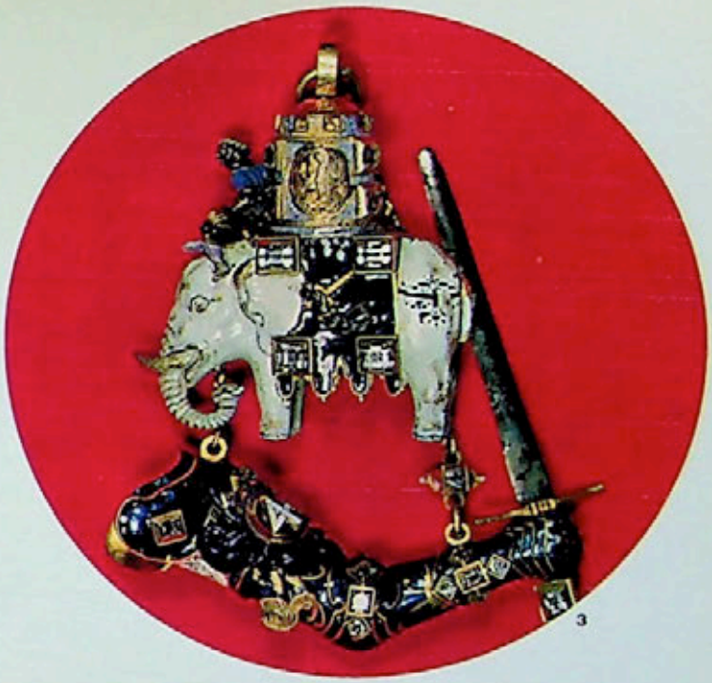
1. *Le fameux mobilier d'argent massif, autrefois dispersé entre différents palais, est maintenant rassemblé dans le vaste « Hall des Chevaliers » au dernier étage de Rosenborg. La fontaine à nénuphars en argent et ébène, au premier plan, est la plus ancienne pièce de ce mobilier. Elle servait à se laver les mains avant les repas. Exécutée à Augsbourg vers 1630, probablement par Hans Peters, elle représente la légende de Diane et d'Actéon. Le plafond a été ajouté au XVIII^e siècle par Frédéric IV.*

2. *Deux des trois lions d'argent grandeur nature, exécutés à Copenhague entre 1665 et 1670 par F. Küblich. On les utilise aujourd'hui encore dans certaines occasions solennelles. Lors de la mort du roi, par exemple, ils sont placés autour du catafalque. Derrière eux, un grand candélabre d'argent du XVIII^e siècle. Sur une table italienne, décorée d'une marqueterie de pierre dure, deux chopes du XVII^e et un piédestal d'argent fait d'un triton portant un globe céleste, œuvre de Jacob Mores le jeune, à Hambourg.*



2

3. *Cette console d'argent et le miroir encadré d'argent qui l'accompagne, font partie d'une paire. Ils ont été exécutés à Augsbourg en 1738-1740 par Philip Jacob Drentwett. On y a posé un vase de Chine en porcelaine bleue et or, qui, lui aussi, fait partie d'une paire. Il est décoré de motifs persans et garni d'une monture d'argent doré, avec la couronne et le monogramme de la reine Louise, exécutée par G. Bolch (Copenhague, 1704). Le miroir reflète l'un des précieux coffres incrustés du XVII^e^ siècle et plusieurs des portraits royaux qui ornent les murs.*



3

4

Pages 10-11

En dehors du catalogue du château de Rosenborg, aucune publication n'avait eu jusqu'ici la permission de photographier les insignes royaux de la Couronne Danoise. Sous les yeux attentifs du chambellan de la cour, du directeur des collections, de ses assistants et d'une garde spéciale, ces pièces ont été retirées des vitrines scellées où elles sont généralement conservées près des bijoux de la Couronne. Durant les prises de vue, des soldats gardaient les portes du château et personne ne pouvait y entrer ou en sortir.

Page 10

La superbe couronne d'or, de diamants, de perles et d'émaux de Christian IV, le fondateur de Rosenborg, a été faite pour son couronnement, en 1596. Deux Allemands ont créé cet assemblage somptueux de pinacles gothiques, de fleurs, de volutes, de figures symboliques inspirées de la Renaissance italienne: Dirk Fyring, venu d'Allemagne du Nord et l'émailleur Corvinianus Sauer, né près d'Augsbourg. Christian IV dut mettre sa couronne en gage, une cinquantaine d'année après son accession au trône, lorsque les énormes dépenses entraînées par ses campagnes militaires eurent vidé ses coffres. Elle fut récupérée pour servir encore à son fils Frédéric III en 1648.

Page 11, en haut

Christian V, petit-fils de Christian IV, portait cette couronne d'or incrustée de diamants, de rubis et de deux splendides saphirs quand il devint roi absolu en 1671. Surmontée d'un orbe d'émail bleu et d'une croix de diamant, elle a été faite par Poul Kurtz, à Copenhague. Le sceptre d'or et de pierreries a été lui aussi utilisé pour la première fois lors du sacre du premier monarque absolu en 1671. C'est l'œuvre d'un artiste français établi à la cour de Copenhague, Paul Prieur.

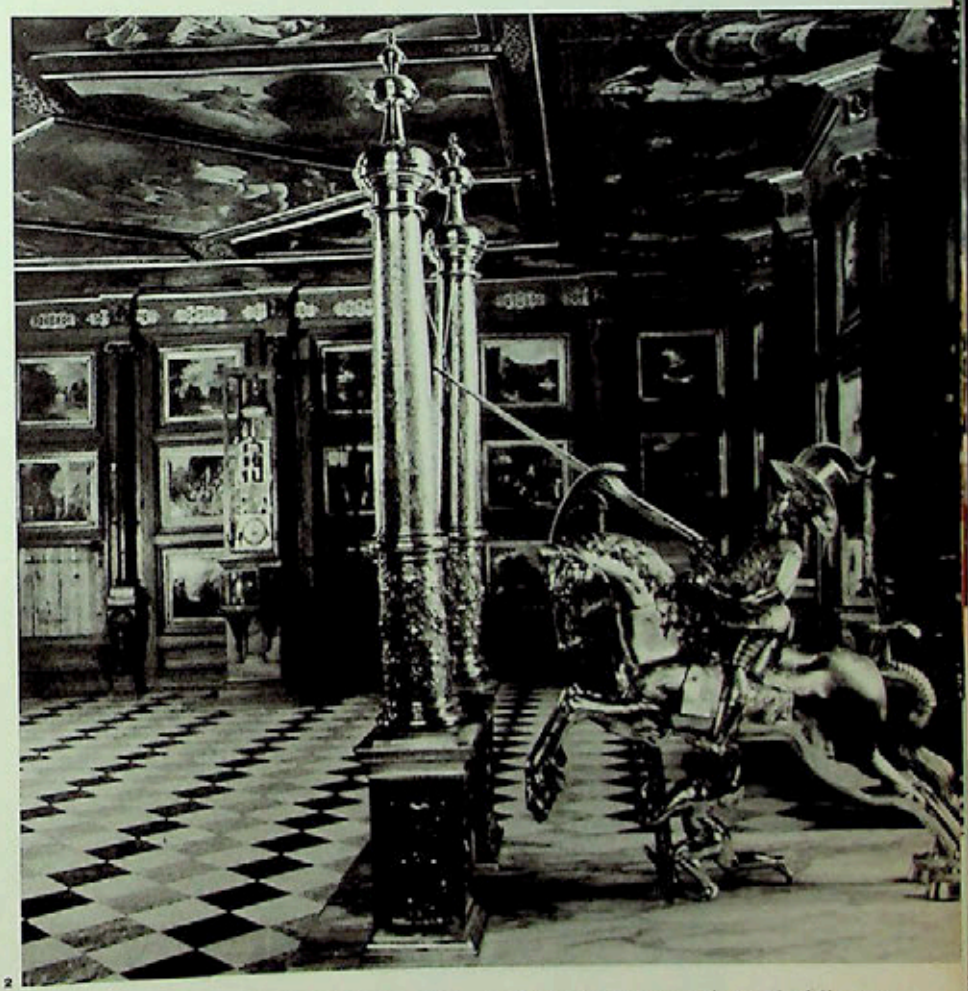
Page 11, en bas

Depuis 1671, cette étonnante aiguière d'or, dont le bec est fait d'une tête de gorgone, a servi au baptême des enfants royaux. Elle est encore en usage aujourd'hui. C'est une œuvre exécutée probablement à Hambourg, entre 1665 et 1670.

---

1. *Le prince héritier Christian, fils de Christian IV, qui mourut avant son père (en 1647) possédait cette épée de cour dont le manche est en or et en émail. Des serpents enlacés, dont la tête est incrustée de diamants, saisissent des cœurs émaillés dans leur gueule. Il s'agit sans doute d'un travail danois, exécuté vers 1630-1640. L'épée est photographiée sur la doublure de soie rose brochée de fleurs d'or d'une superbe cape qui appartenait également au prince héritier. La cape, dont l'extérieur est d'or et de soie noire, fait partie d'un ensemble de vêtements en brocart d'or italien (vers 1640). Avec la collection royale d'armures et de costumes de Stockholm, Rosenborg possède la plus importante collection du monde de vêtements du XVII^e^ siècle, tous conservés dans un état exceptionnel.*

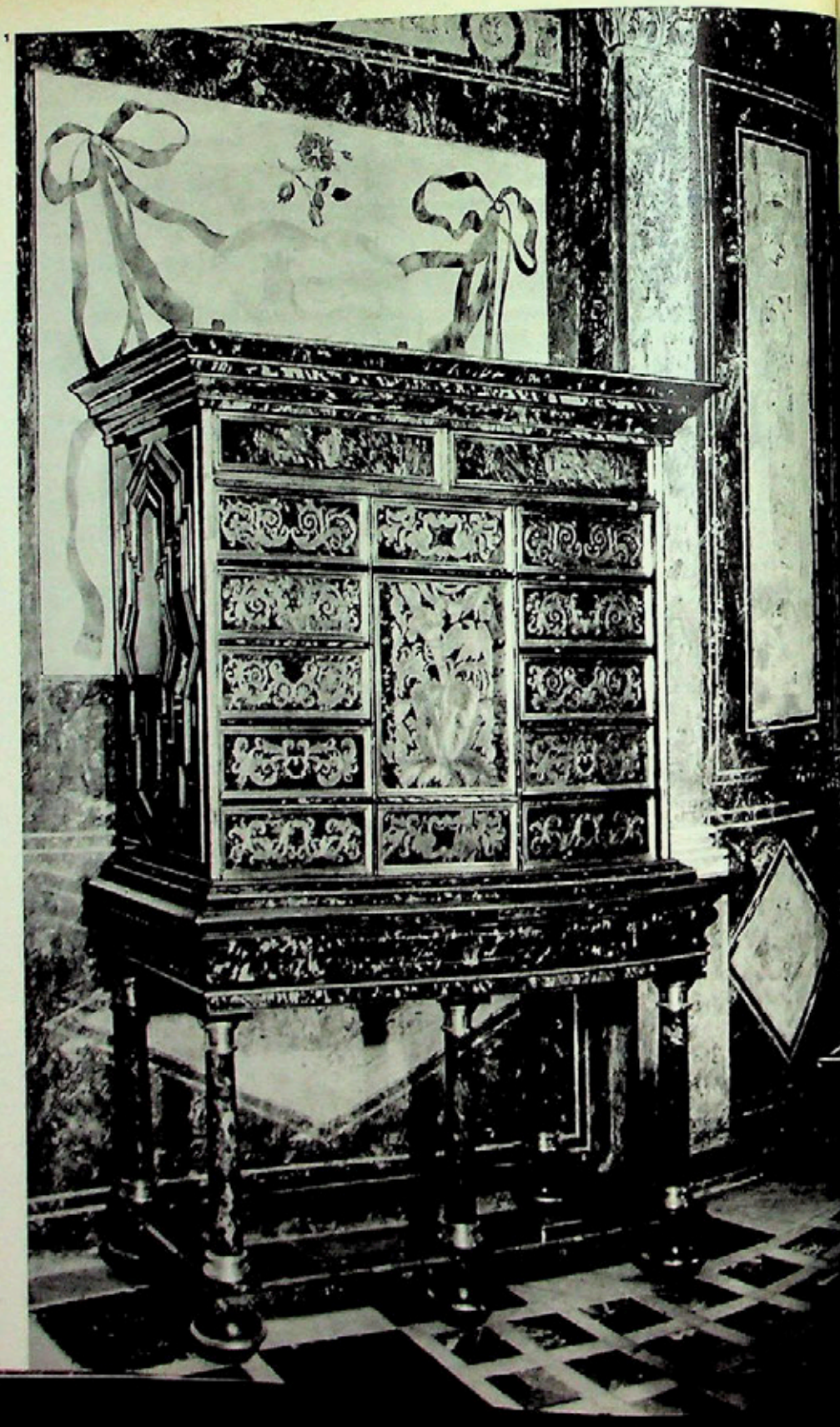
2. *Le célèbre trophée de vermeil offert à Christian IV en 1596 comme prix du Jeu de l'anneau. Œuvre de l'orfèvre de Brunswick, Heinrich Beust, il est composé de plusieurs pièces qui se démontent et forment des coupes à boire. Les armes des seigneurs danois et étrangers qui assistaient au couronnement du roi sont gravées sur les colonnes. Le trophée est photographié ici dans «l'appartement d'hiver» de Christian IV, achevé en 1615 et décoré de peintures flamandes encastrées dans des panneaux de boiserie. A l'arrière-plan, à gauche, une horloge astronomique exécutée à Strasbourg, en 1594, avec des figures animées et un carillon.*



2

3

3. *La beauté des proportions et la délicatesse des ciselures caractérisent ces timbales d'or exécutées pour Frédéric IV au début du XVIII^e^. Elles sont gravées d'armes et de monogrammes dans un fin réseau d'entrelacs.*

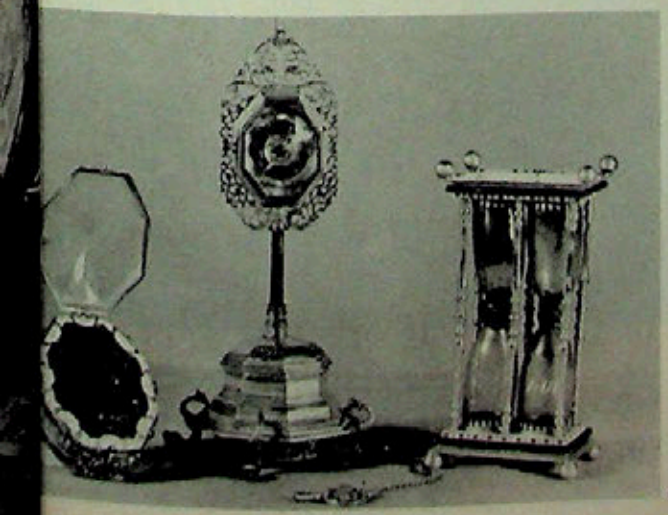


1. *Rosenborg possède une extraordinaire collection de meubles, qui peut rivaliser avec le mobilier d'argent. On ne sait rien de ce splendide cabinet baroque en écaille incrustée d'argent, qui est une pièce unique en son genre. Il est placé dans la « Salle de marbre » dont les murs ont été couverts de faux marbres (scagliola) en 1663, sous le règne de Frédéric III.*

2. *Les nombreuses chopes et timbales d'or et d'argent de Rosenborg témoignent du goût pour les gobelets précieux au Danemark durant le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle. La timbale couverte, au centre, a été faite de trente pièces d'argent gagnées par Christian IV dans un concours avec ses courtisans (le vainqueur était celui qui buvait le plus). Elle est l'œuvre de Gabriel Brockmüller de Hilleröd (vers 1600). A droite, une petite chope, exécutée en 1655 pour Kirsten Munk, l'épouse morganatique de Christian IV, par Daniel Harder d'Odense. La brosse à habits en argent a été faite pour le mariage de Christian IV en 1597. Ces objets sont photographiés sur un cabinet de laque chinois du commencement du XVIII^e^ siècle.*

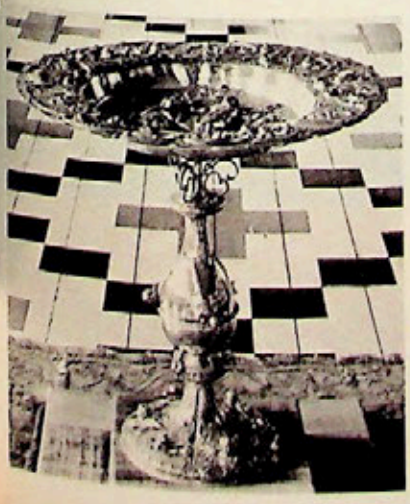
3. *Trois précieuses pièces du début du XVII^e^ siècle: à gauche un étui octogonal en cristal de roche contenant une montre d'or avec un boîtier d'émail vert et rouge, œuvre du Strasbourgeois Caspar Cameel. Au centre une pendule d'argent doré, sur un socle porté par trois serpents (Allemagne du Sud, vers 1600). Le double sablier dans une monture d'or et d'émail date de 1633.*

2



3

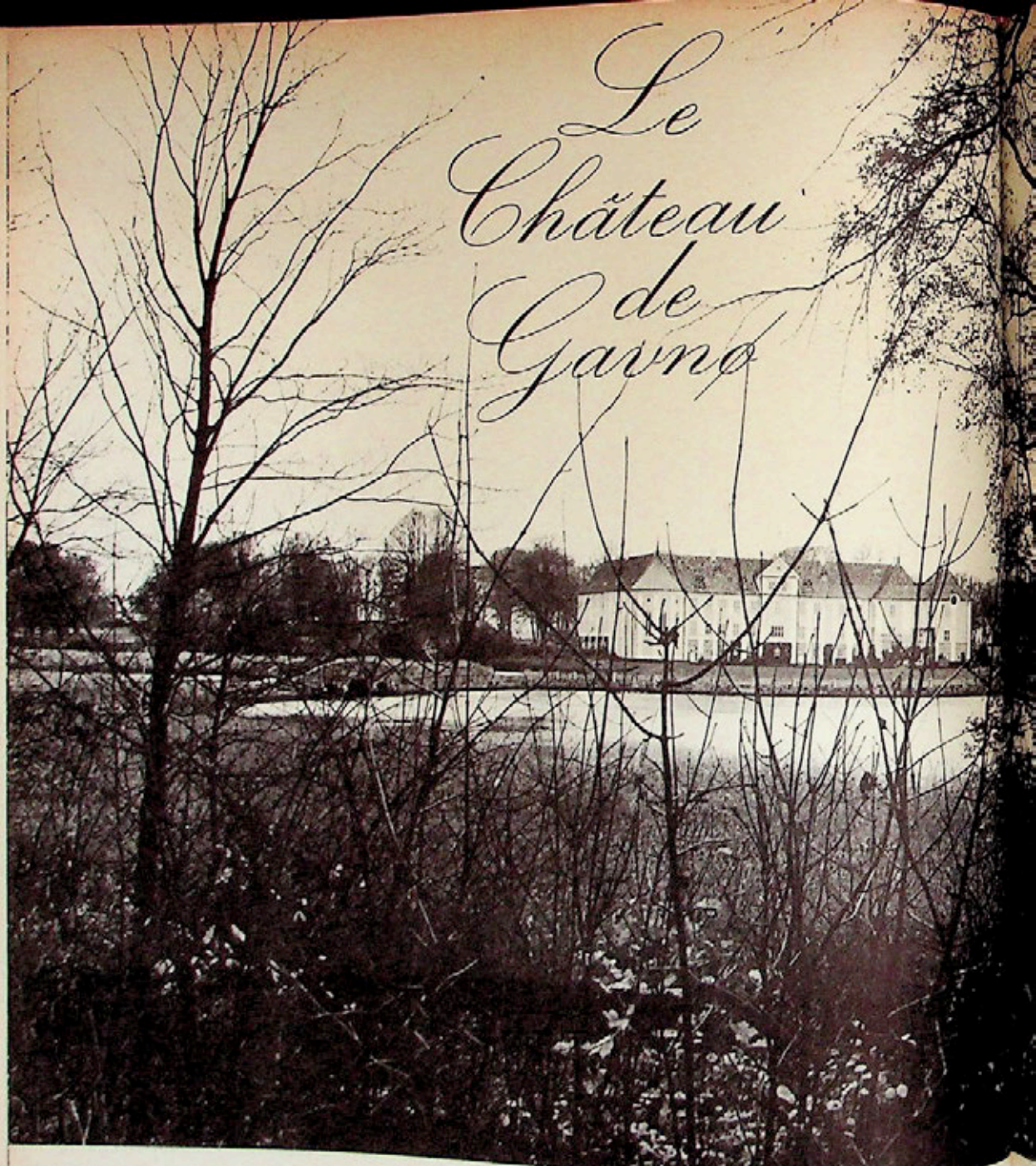
1. *Le Cabinet des Verres a gardé exactement l'aspect que lui avait donné Frédéric IV en 1714. Dans cette grotte dorée s'entasse une étonnante collection de verres de Venise, dont un tiers environ fut donné au souverain par le Sénat vénitien lorsqu'il visita la Sérénissime en 1708. Frédéric acheta lui-même une grande quantité de pièces de verre tant à Venise qu'en Allemagne. Il est probable que le roi, impressionné par le Cabinet de Porcelaine de Charlottenbourg à Berlin, s'en inspira lorsqu'il établit les plans de son Cabinet.*



2. *Sur deux des nombreux guéridons d'argent du Hall des Chevaliers (exécutés à Augsbourg ou à Copenhague au XVIII^e siècle), deux opalines vénitiennes choisies dans l'amoncellement de plats, de gobelets, de guirlandes de feuillages, de fruits et de fleurs du Cabinet des Verres. Le couvercle du bol est surmonté d'un bouton figurant une couronne. L'aiguière, dont la forme n'est pas celle des modèles européens, était destinée à l'exportation vers la Turquie.*

3. *Fonts baptismaux en argent, partiellement doré, utilisés pour le baptême de tous les enfants royaux depuis 1671. Le relief au fond de la vasque représente le baptême du Christ. Travail exécuté à Hambourg par Carsten Mundt III et Gödert Botstede.*

Le Château de Gavnø



1. Ce vieux château entouré d'eau a été reconstruit et agrandi au XVIII[e] siècle par l'ancêtre du propriétaire actuel, le baron Reedtz-Thott. Situé dans un grand parc au milieu des champs, Gavnø abrite derrière ses murs blanc et ocre une galerie de peintures et de superbes chambres d'apparat qui sont encore utilisées. Le château a été récemment ouvert au public.

2. Des fenêtres du salon, on découvre le paysage d'arbres et d'eau si caractéristique du Danemark méridional. Gavnø est construit sur une petite île dans la région des fjords, près de Naestved. Le beau parc a été planté au XVIII[e] s., lorsque le roi Frédéric V offrit au maître des lieux les tilleuls qui forment aujourd'hui la perspective de l'avenue d'entrée.

1

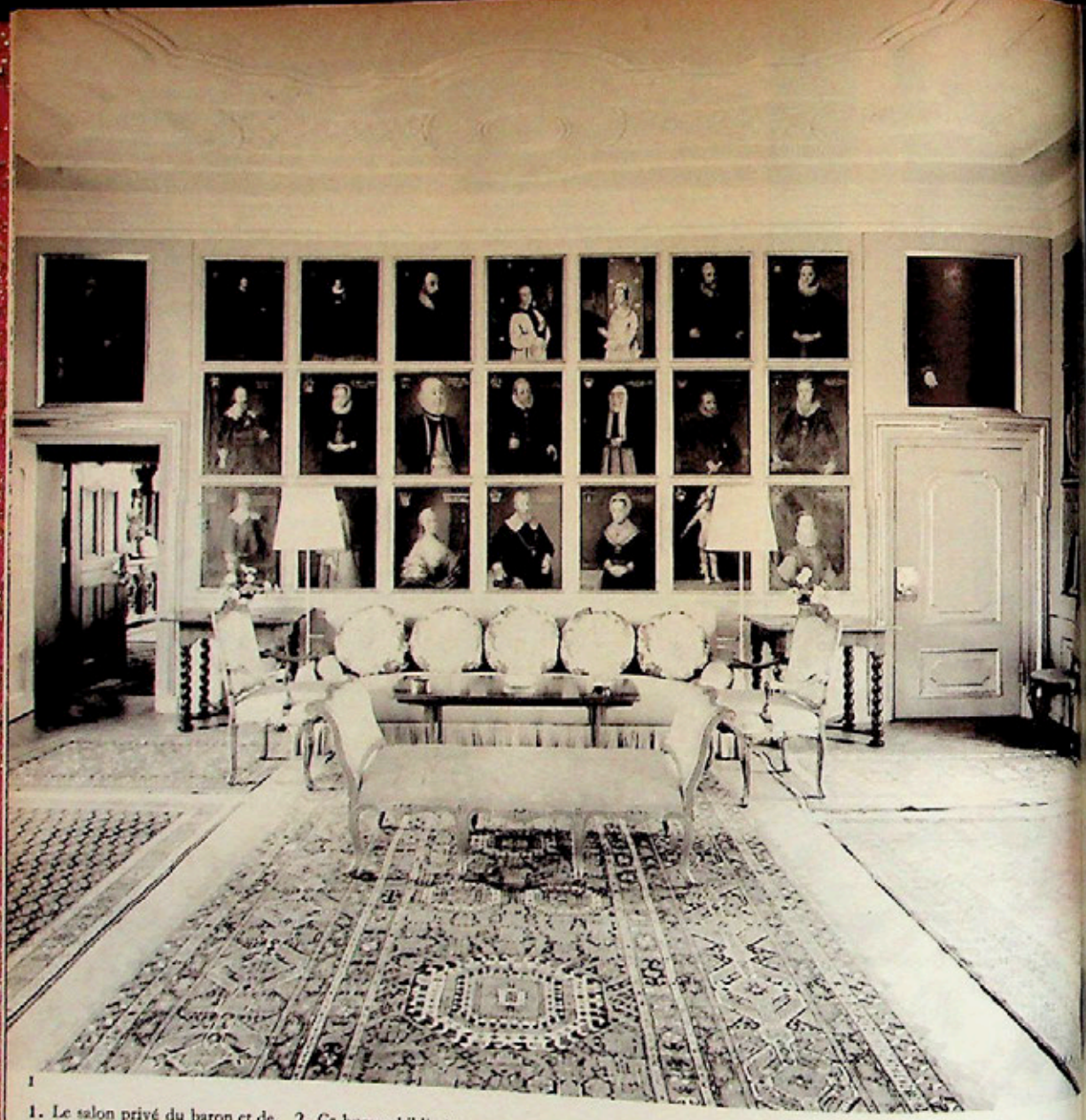
Le château de Gavno, à 85 km. environ au sud de Copenhague reflète les aspirations et les goûts de la pittoresque succession de propriétaires qui l'ont occupé. Au XIIIe siècle, sa position d'îlot isolé au milieu d'un fjord en faisait un repaire de choix pour les boucaniers. La piraterie fit place aux oraisons lorsque la reine Margrethe acheta le château en 1398 pour y établir un monastère de dominicaines. Elle fit construire une chapelle que décorent aujourd'hui un curieux autel de bois polychrome, sculpté en 1670, ainsi qu'une chaire et des bancs datant d'une époque un peu antérieure. Après la Réforme, Gavno devint propriété de la Couronne et passa, en 1682, à la famille Thott, plus tard Reedtz-Thott. Les propriétaires actuels sont le baron et la baronne Axel Reedtz-Thott.

Mais la personnalité qui a laissé la plus forte empreinte sur ces lieux pleins de charme, est celle d'un excentrique érudit, le comte Otto Thott, dont la vie couvre presque tout le XVIIIe siècle. Sa passion pour le savoir, et son obstination de collectionneur, l'amenèrent à accumuler une extraordinaire bibliothèque, vendue plus tard à la Bibliothèque Nationale de Copenhague. Il acheta aussi des peintures, hollandaises, allemandes et italiennes, en si grandes quantités qu'elles couvrent aujourd'hui du haut en bas les murs de l'escalier principal, des halls, des galeries, des innombrables pièces du château.

Il voulut d'abord posséder, au même format, tous les portraits connus de la famille Thott. Il fit donc faire, aux dimensions choisies, des copies des tableaux de famille qu'il possédait déjà ; il en acheta dans d'autres collections pour les faire copier également. Puis, il fit faire, toujours à la même grandeur, une galerie d'hommes illustres, anglais et français surtout, depuis Henri VIII et ses femmes, Pope, Milton, Newton, Shakespeare, jusqu'à Montaigne, Voltaire, Molière, les rois de France et leurs favorites. Parmi toutes ces peintures, de qualité très diverse, quelques-unes ont un très grand charme, certaines natures mortes flamandes du XVIIe siècle par exemple, ou l'esquisse de Rubens pour le plafond de White Hall à Londres.

L'œuvre entreprise par Otto Thott a son équivalent aujourd'hui : le propriétaire actuel, qui a hérité de Gavno il y a quelques années, a décidé d'ouvrir au public une partie du château. Il a d'abord demandé à son oncle, Ebbe Berner, décorateur danois réputé, de remettre en état les salons et les chambres d'apparat, après la longue période d'abandon de la guerre et de l'après-guerre. Ebbe Berner travailla deux ans à restaurer, repeindre, et tapisser, à disposer les meubles danois, italiens, espagnols et français acquis depuis deux siècles, à mettre en valeur la superbe collection d'argenterie. Le parc, dessiné au XVIIIe siècle, était plein d'arbres taillés et de buissons à fleurs. On y a ajouté des milliers de bulbes et une roseraie. Une charmante remise à voitures a été transformée en restaurant et salon de thé. Cet ensemble plein de diversité, dans le cadre des forêts verdoyantes et du paysage maritime qui est celui du Danemark méridional, donne un très grand attrait à la visite de Gavno (prononcer Gauneu). Le château est ouvert de mars à octobre tous les jours, sauf le vendredi, de 10 heures à 17 heures. Durant les mois d'hiver, on peut également visiter en en demandant la permission d'avance.

2



1

1. Le salon privé du baron et de la baronne Reedtz-Thott, aménagé par l'oncle du propriétaire, Ebbe Berner, qui est un décorateur réputé. Sur les murs, quelques-uns des portraits de famille, tous du même format, qui constituent une collection commençant au XVIII[e] siècle, et qui s'achèvent avec des peintures contemporaines représentant les propriétaires actuels. Les murs et les portes sont peints en vert amande clair. Des coussins ronds de chintz vert, bleu et brun garnissent le sofa.

2. Ce bureau-bibliothèque a conservé l'atmosphère victorienne que lui avait donnée le précédent propriétaire dont le portrait est accroché au-dessus de la cheminée. Les murs bleu gris — dont les moulures sont soulignées d'or — contrastent avec les abat-jour rouge-orangé. Sur la cheminée, l'une des pendules anciennes dont le château abrite une importante collection. Il contient aussi un très bel ensemble de pièces d'orfèvrerie, dont quelques-unes sont visibles ici.

3. Une série de chambres d'apparat donne sur le couloir qu'on voit à l'extrême droite. Ici, le lit a été remis dans son état original avec un ciel de lit en damas pourpre, doublé d'un dôme bleu pâle semé d'étoiles d'or. Les murs, tendus de rouge sombre, sont garnis de portraits, comme dans toutes les autres pièces. Plafond blanc. Tapis rouge et noir. Bien que des salles de bain aient été aménagées partout, les anciennes garnitures de toilette en porcelaine ont été laissées à leur place.

4. Une des galeries de peinture, où voisinent, cadre contre cadre, les peintures hollandaises, allemandes et italiennes rassemblées au XVIII[e] siècle par le comte Otto Thott. On reconnaît ici deux charmantes vues du Brésil de Franz Post, une intéressante esquisse de Rubens pour le plafond de la chapelle de White Hall, à Londres, et une charmante sainte Cécile, de Gerrit Honthorst. Le long du corridor, une série de très beaux coffres espagnols et italiens, d'époque Renaissance.

2

3

4

3

1-2. Le grand salon groupe des meubles anciens de différents pays; ils sont tous en bois naturel, et leurs tons s'harmonisent avec les couleurs chaudes des tapis où dominent les rouges et les roses éteints. Des boiseries revêtent les murs jusqu'à mi-hauteur. Quatre dessus de portes armoriés, en bois sculpté et doré, encadrés de pilastres et d'obélisques, dominent les belles portes de chêne flanquées de colonnes corinthiennes. La photo du haut montre, à droite et à gauche, deux des quatre cabinets du XVII^e^ siècle que contient le salon. Le premier est en ébène incrusté de pierre dure. L'autre est incrusté d'écaille et de plaques de marbre, peintes à la sépia, représentant des paysages. Ci-contre, une série d'ivoires sculptés, dans des cadres noir et or, sont accrochés sur la boiserie. Les fauteuils sont recouverts de cuir de Cordoue. Au milieu de la table, une pendule Renaissance. Des vases de Delft sont posés sur les coffres de bois sculpté. Quelques-uns des nombreux portraits de famille de la collection ornent les murs. Les hautes fenêtres qui éclairent la pièce donnent sur le fjord et la perspective du jardin.

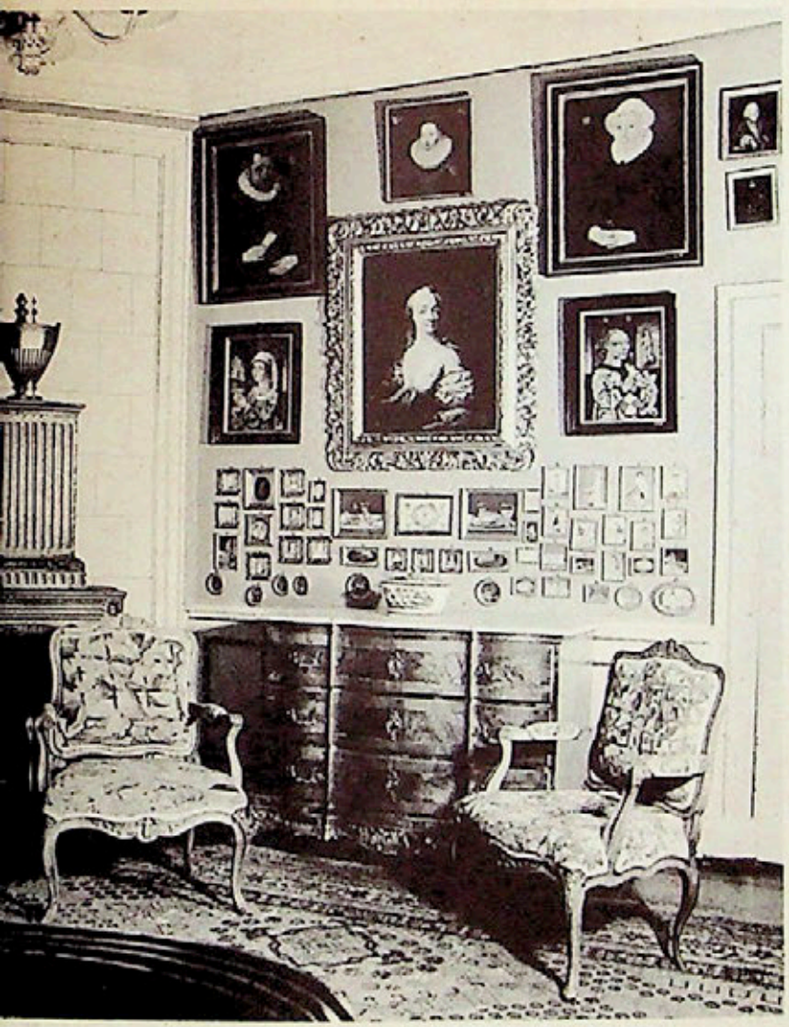
3. Les murs de la salle à manger sont tapissés de portraits grandeur nature et d'une amusante toile sur laquelle un artiste inconnu a groupé deux familles danoises et leur nombreuse progéniture. La table, dessinée par Ebbe Berner, est recouverte d'une laque spéciale, très douce au toucher, qui lui donne l'aspect d'un marbre veiné vert. Elle est extrêmement résistante à la chaleur et ne peut être rayée ou attaquée. Les chaises sont tendues de chintz à fleurs bleu, rose et blanc. Sur la table, on a placé le contenu de l'une des vitrines d'argenterie dont Gavno abrite une superbe collection.

1 2

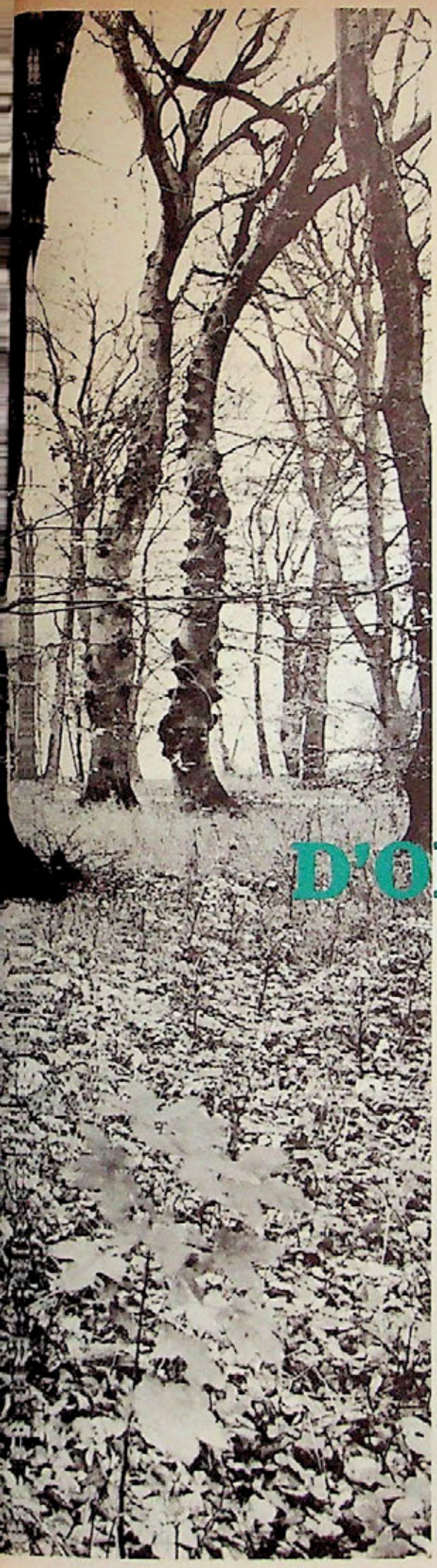
1. Des tableaux flamands et italiens représentant des scènes allégoriques ou historiques décorent l'escalier principal. Ils ont été acquis par le comte Otto Thott au XVIII[e] siècle. Plus d'un millier de tableaux couvre ainsi les murs du château. L'escalier est peint en gris avec des filets d'or.

2. Cette chambre est celle de Birgitta Charlotte Kruse, la femme du comte Otto Thott. Un tableau qui la représente est suspendu au-dessus de la commode entre les plus anciens portraits de Gavno: ceux d'Iver Axelsen Thott (1429-1490) et de sa femme, qui était la fille du roi de Suède. Les petits tableaux — des natures mortes et des scènes populaires — avaient été réunis par la comtesse Birgitta et leur disposition est restée exactement celle qu'elle leur avait donnée. Elle avait également brodé elle-même, avec ses dames d'honneur, les tapisseries au petit-point des fauteuils rococo, où figurent des treillages, des grappes et des pampres de vigne. La pièce a conservé son lit du XVIII[e], garni de damas vert olive.

3. Parmi les toiles de Héda, Hondecoeter, Jordaens, Ruysdaël et Snyders accrochées dans la galerie, figure cette curieuse toile représentant quatre musiciens, du Danois Reinhold Timm, mort en 1639. Les tons dorés du bois des instruments contraste avec le rouge brillant des bas que porte le joueur de violoncelle assis au premier plan sur une draperie rouge sombre.



Photographies de Marc Lavrillier



LE MUSÉE D'ORDRUPGAARD

Si les touristes amateurs d'art connaissent bien le Ny Carlsberg Glyptothèque de Copenhague et ses superbes salles consacrées à la peinture française du XIX[e] siècle, beaucoup d'entre eux ignorent qu'il existe, tout près de la capitale, une autre merveilleuse collection composée principalement de tableaux impressionnistes.

Ordrupgaard est une maison pleine de coins et de recoins entourée de jardins et d'un grand parc qui rejoint le parc public de Dyrehaven. Il a été construit par un industriel danois, Wilhelm Hansen à la fin de la première guerre mondiale. Hansen y plaça d'abord les nombreuses œuvres d'artistes danois qu'il avait commencé à collectionner dans sa jeunesse, vers 1890. Puis, dans une aile spécialement construite pour celà, il accrocha la précieuse collection de toiles françaises qu'il avait réunie avec le même enthousiasme à partir de 1916.

Aujourd'hui, le public peut y voir plus d'une centaine de tableaux français, des impressionnistes surtout, mais aussi des peintures s'échelonnant sur un siècle, depuis une étude d'Ingres pour « La Barque de Dante » (1810) jusqu'à une nature morte de Matisse qui date de 1909. Wilhelm Hansen est mort en 1936. A la mort de sa veuve, quinze ans plus tard, la maison, les collections et les terres ont été léguées à l'Etat.

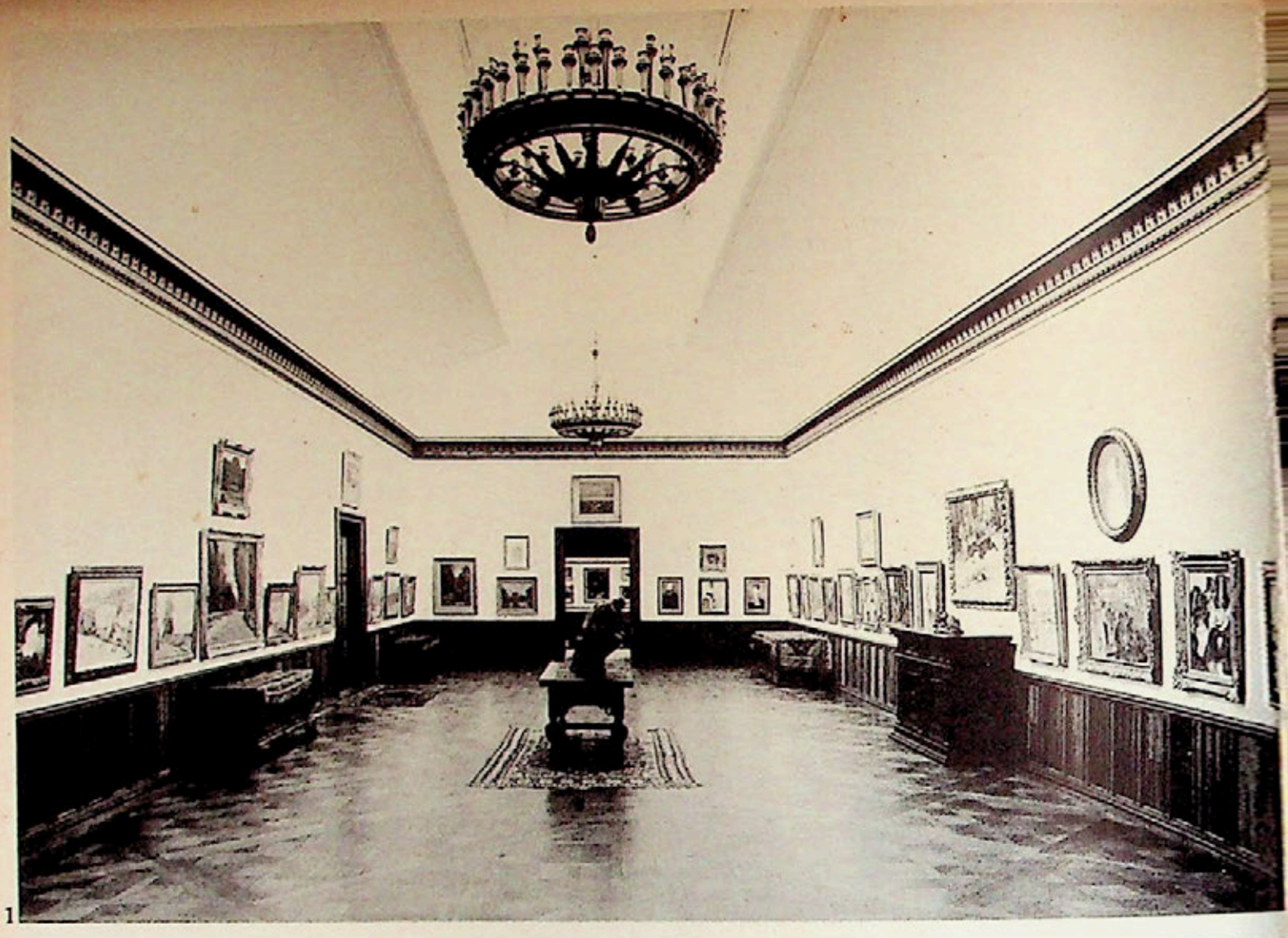
Lorsque le directeur actuel, le D[r] Haavard Rostrup (qui est aussi le conservateur des peintures à la Glyptothèque) prit en charge Ordrupgaard, il trouva une maison fort endommagée car elle était restée fermée, et sans chauffage, durant toute la guerre. Quant aux tableaux, on les avait laissé sur les murs sans aucune protection. Aujourd'hui, après des travaux considérables — nettoyage et restauration des peintures, remise en état de la maison et du parc (qui était devenu une véritable jungle) — le D[r] Rostrup a ouvert Ordrupgaard au public, tous les jours (sauf le lundi) de mai à octobre, et en hiver, le samedi et le dimanche après-midi.

Wilhelm Hansen, né en 1868, était un homme d'une activité et d'une énergie étonnante qui poursuivait avec une ardeur égale sa carrière d'homme d'affaires et ses activités d'amateur d'art. Il prit rapidement une place de premier plan dans le monde des assurances et, de 1905 à sa mort, occupa le poste de directeur à la Hafnia Insurance Company. Il se prit d'intérêt pour un « langage universel » appelé ... le Volapuk, mais sa véritable passion était sa collection de peintures. Ses affaires l'amenèrent en France et il s'attacha profondément à la culture française. Il commença sérieusement ses achats vers 1916. Il avait pour amis des gens comme Théodore Duret, le critique d'art danois Karl Madsen, Paul Jamot, conservateur au Louvre, Georges Viau, mais il achetait, semble-t-il, en toute indépendance, les œuvres qui lui plaisaient. Ses premiers achats furent des toiles de Sisley, Pissaro, Monet et Courbet. Il acquit des tableaux de la collection Alphonse Kann, aux ventes de la Galerie Georges Petit, à la Vente Degas, à Vollard, et l'un de ses Degas lui fut vendu par M[me] Gauguin.

En 1922, une crise économique se produisit au Danemark à la suite d'une banqueroute et Wilhelm Hansen dut vendre bon nombre de ses peintures, ainsi qu'une dizaine de sculptures. Il proposa de les céder en bloc au gouvernement, qui déclina son offre. Furieux de ce refus, il dispersa quelques-unes des œuvres entre la Glyptothèque, la collection Reinhard à Winterthur, la Suisse et la collection de l'amateur d'art japonais, le baron Matsukata. La Glyptothèque acheta quelques toiles de premier plan: les autoportraits de Lautrec, de Cézanne, de Courbet, une belle nature morte de Cézanne, un important Renoir, etc. Bientôt, Wilhelm Hansen reprit ses achats, mais il ne put jamais compenser la perte de tels chefs-d'œuvre.

Parallèlement à ses acquisitions de peintures et de sculptures, Hansen s'attachait à faire connaître l'art français en Scandinavie. Dès 1918, il organisa à Copenhague des expositions de Corot, Degas et Manet. Il y eut aussi une exposition Matisse en 1924. Hansen initia ainsi la société nordique à l'art français. Les manifestations les plus remarquables, auxquelles participa le D[r] Rostrup, furent l'exposition d'art français du XIX[e] siècle à la Glyptothèque en 1928, une exposition du Musée Rodin en 1931 (Hansen fit couler à Paris « La Porte de l'enfer » qui fut transportée par bateau à Copenhague), enfin, en 1935, la grande exposition du XVIII[e] français. Cette ambitieuse entreprise occupa tout le palais de Charlottenbourg à Copenhague. On y aménagea des salons dont les parois furent décorées de trois ensembles complets de boiseries et on y présenta des meubles, des tapisseries, des porcelaines, des reliures magnifiques.

Le Musée Ordrupgaard, tout proche de Copenhague, abrite l'importante collection de peintures françaises acquise par l'industriel Wilhelm Hansen, mort en 1936. Sa maison, qu'entoure un parc de dix hectares, a été léguée à l'Etat et est maintenant ouverte au public. On peut y voir aussi un ensemble de peintures danoises réuni par M. Hansen. Jean Gauguin, le fils du peintre, a sculpté la curieuse sirène de la roseraie.



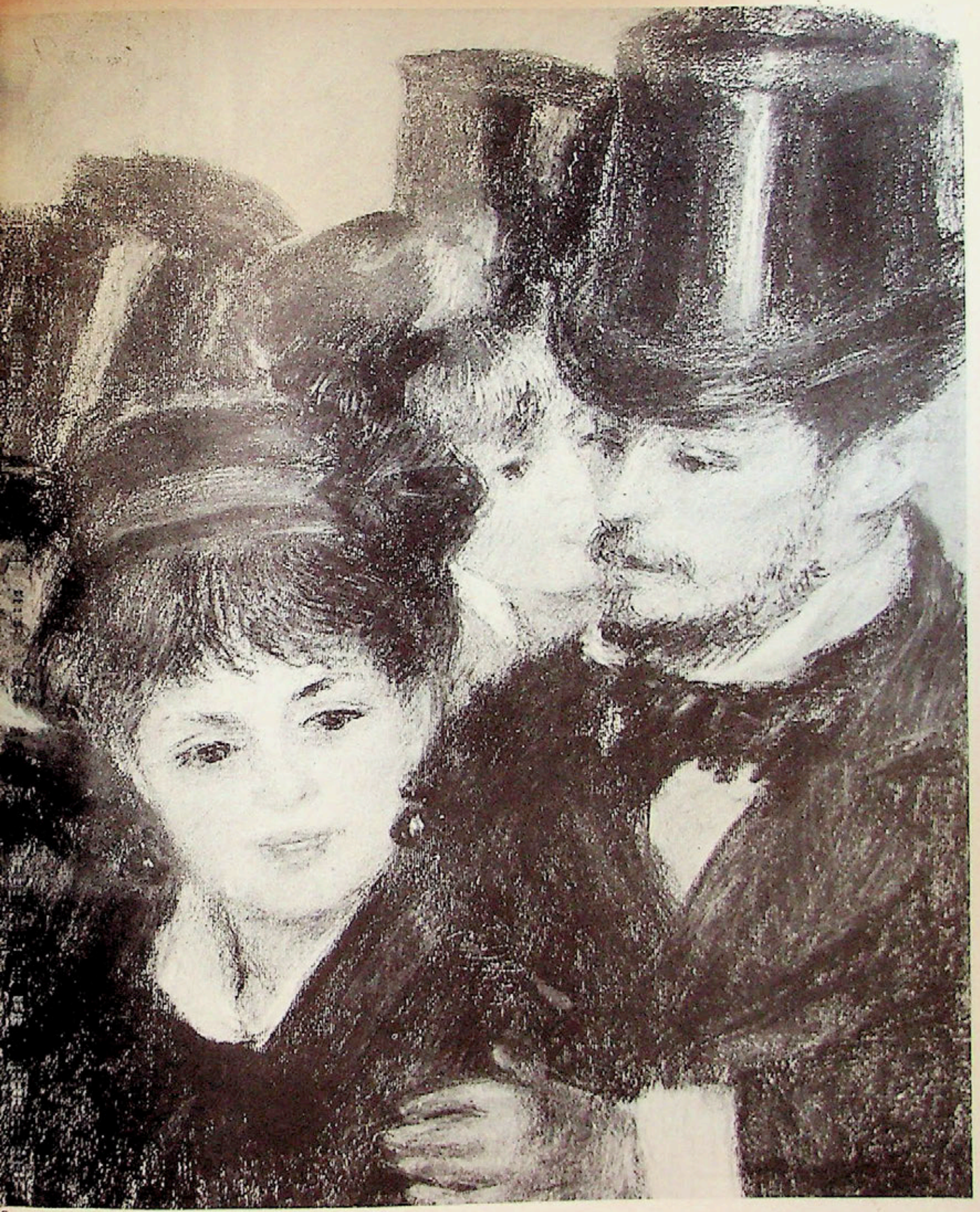
1

1. Wilhelm Hansen commença à acheter des tableaux français en 1916. Vers 1918, il en avait tant qu'il dût faire ajouter à sa maison une aile comprenant cette galerie et une petite pièce à chaque extrémité. On y voit trois Manet (il y en avait six avant 1922), neuf Degas, plusieurs Renoir, un ravissant Sisley acheté à la vente Degas. Au centre, une fonte en bronze du « Penseur » de Rodin. La petite pièce, qu'on ne voit pas ici, groupe huit toiles de Gauguin et les « Baigneuses » de Cézanne. Le tableau qui apparait tout au fond, au centre, est le fameux portrait de George Sand par Eugène Delacroix.

2. Le bureau de Hansen est resté tel qu'il était de son vivant, avec son décor 1918. Sur les murs, quelques-unes des peintures danoises qui sont dispersées dans la maison. Les pièces du rez-de-chaussée ont conservé leur mobilier et leurs bibelots, y compris les encriers <Art nouveau> et les vases de Thorvald Bindesboll.

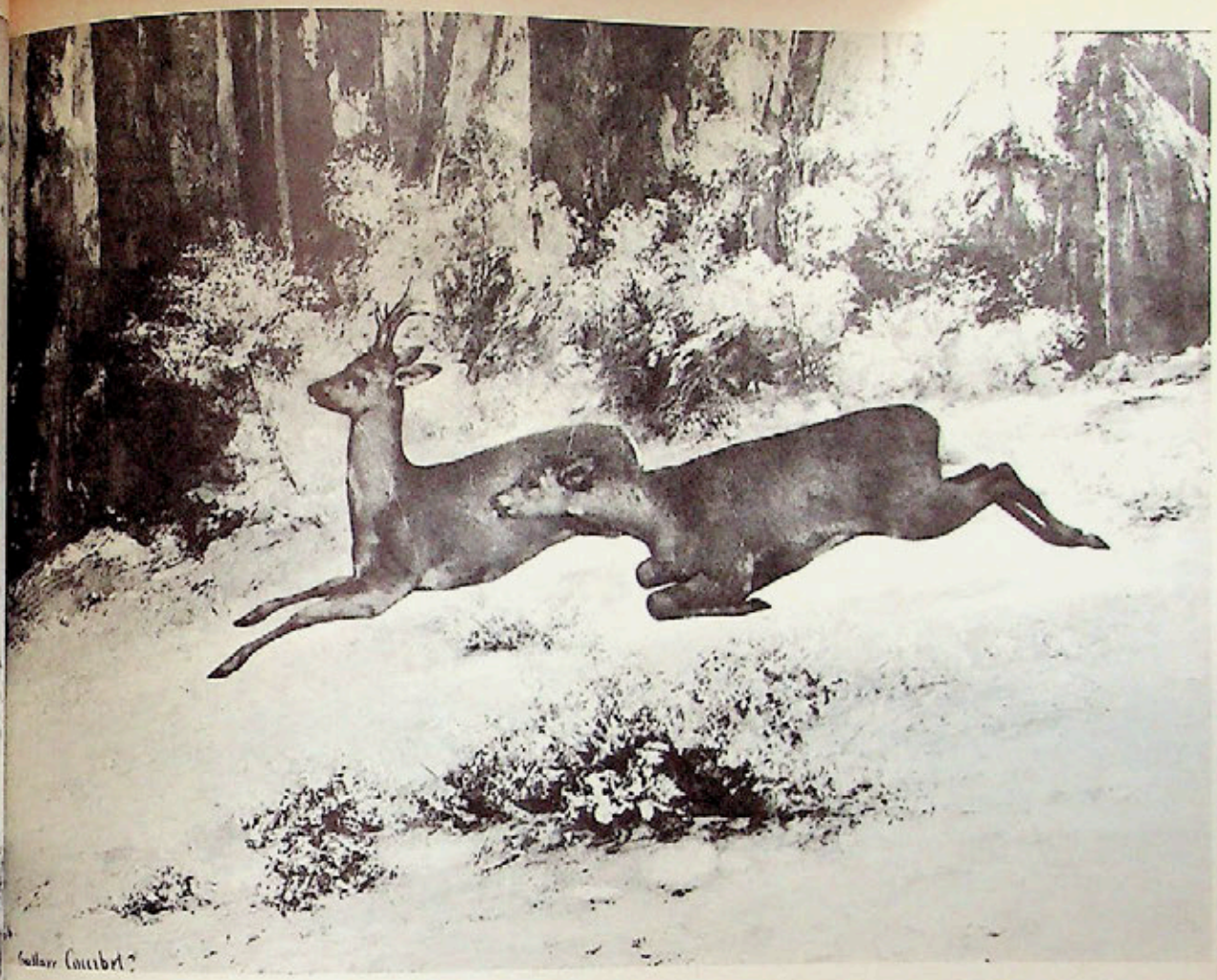
3. A. Renoir : <Jeunes filles dans la rue>. Pastel. 63,5×49 cm. Vers 1878-1880. Cette charmante composition, l'un des sept Renoir d'Ordrupgaard, peut être comparée à « La sortie du Conservatoire », de la Fondation Barnes à Merion (voir l'Œil n° 108).

2



3

1



3

4

1. E. Manet : « La femme à la jarretière ». Pastel. 55×46 cm. 1877. Cette toile fameuse est mentionnée pour la première fois par J. K. Huysmans dans sa chronique du Salon de 1880.

2. G. Courbet : « La charge. L'alerte. Les biches en fuite ». Huile. 97,5 × 130 cm. 1866. Il reste trois autres Courbet à Ordrupgaard, mais Wilhelm Hansen possédait également le bel autoportrait de Courbet, qui est aujourd'hui à la Ny Carlsberg Glyptothèque.

3. La plus récente en date des toiles de la collection est celle que Hansen acquit la dernière : « Fleurs et fruits », de Matisse. Huile. 73 × 60 cm. 1909. Elle avait fait partie de la collection Alphonse Kann.

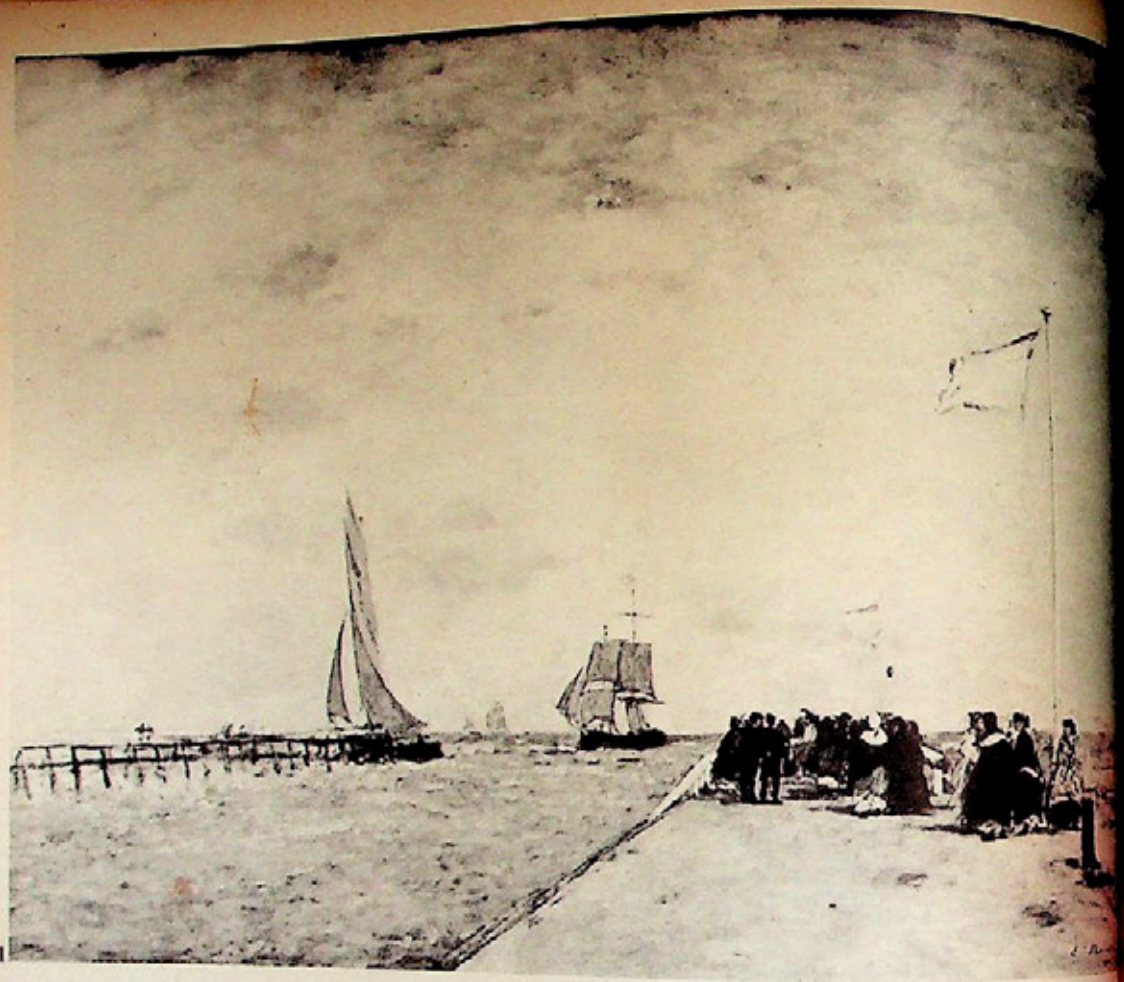
4. E. Manet : « La Parisienne ». (Madame Guillemet). Pastel. 55,5×35 cm. 1880-1881. Madame Guillemet posa plusieurs fois pour Manet, qui la représenta notamment avec son mari dans la composition intitulée « M. et Madame Guillemet dans la serre » qui est au Staatliche Museum de Berlin.

1. E. Manet : « La femme à la jarretière ». Pastel. 55×46 cm. 1877. Cette toile fameuse est mentionnée pour la première fois par J. K. Huysmans dans sa chronique du Salon de 1880.

2. G. Courbet : « La charge. L'alerte. Les biches en fuite ». Huile. 97,5 × 130 cm. 1866. Il reste trois autres Courbet à Ordrupgaard, mais Wilhelm Hansen possédait également le bel autoportrait de Courbet, qui est aujourd'hui à la Ny Carlsberg Glyptothèque.

3. La plus récente en date des toiles de la collection est celle que Hansen acquit la dernière : « Fleurs et fruits », de Matisse. Huile. 73 × 60 cm. 1909. Elle avait fait partie de la collection Alphonse Kann.

4. E. Manet : « La Parisienne ». (Madame Guillemet). Pastel. 55,5×35 cm. 1880-1881. Madame Guillemet posa plusieurs fois pour Manet, qui la représenta notamment avec son mari dans la composition intitulée « M. et Madame Guillemet dans la serre » qui est au Staatliche Museum de Berlin.



1

1. E. Boudin: «La jetée à Trouville». Huile. 47×64 cm. 1867. Tous les éléments qui font la qualité des meilleurs Boudin sont réunis dans cette jolie composition: le charme des crinolines, le ciel lumineux, les subtils passages de tons du noir au gris et au blanc.

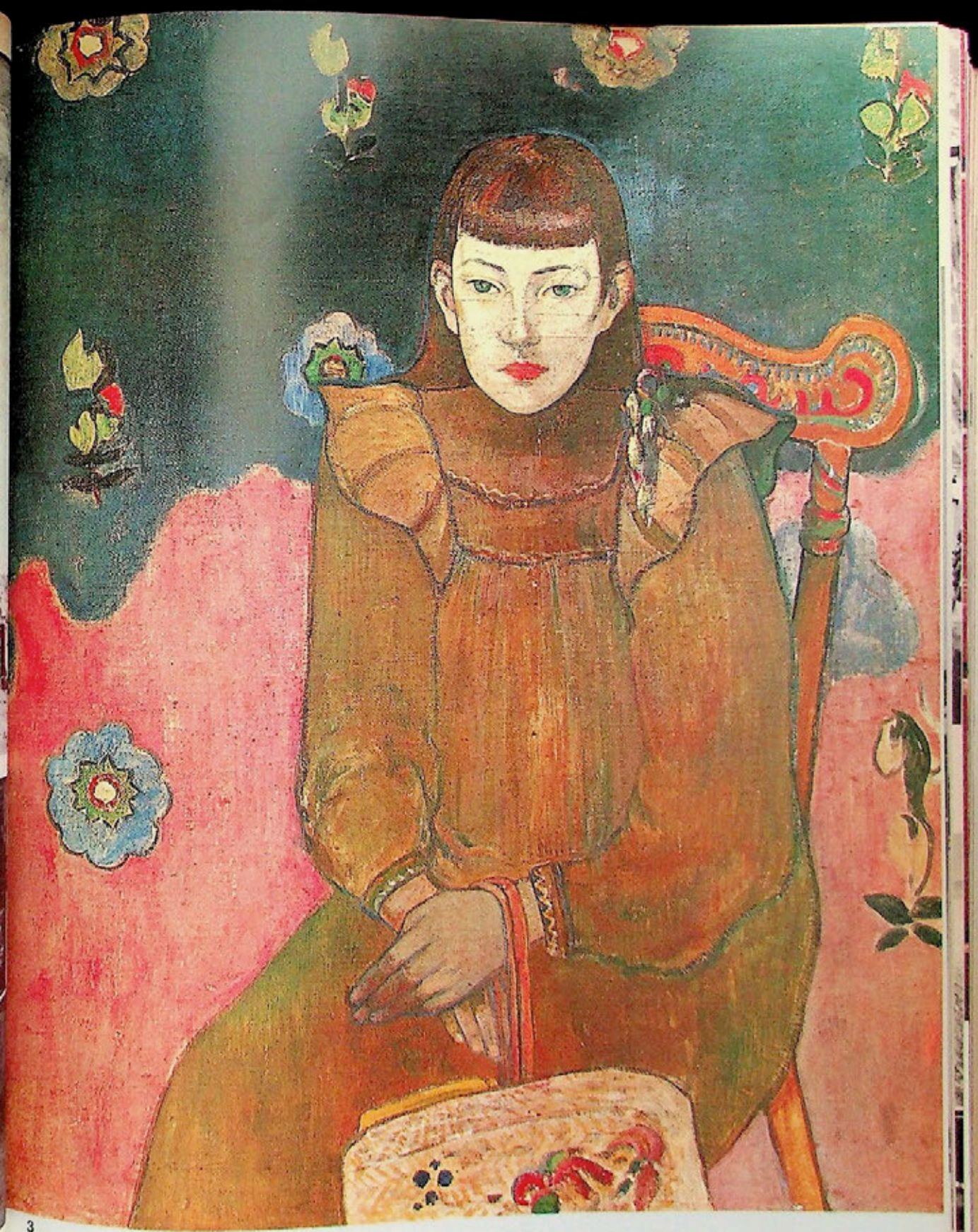
2. E. Degas: «Cour d'une maison à la Nouvelle-Orléans. Enfants assis sur le perron d'une maison de campagne». Huile. 60×73,5 cm. 1877. Cette toile compte parmi les premières œuvres de l'artiste. Il l'a peinte au cours d'une visite qu'il fit à sa famille à la Nouvelle-Orléans. Elle représente la maison de Michel Musson et ses petits-enfants.

3. P. Gauguin: «Portrait de jeune fille». Huile. 75×65 cm. Peint à Papeete en 1896. Le modèle n'est pas, comme on l'avait d'abord pensé, Mademoiselle Schuffenecker, mais la fille d'Auguste Goupil, un notaire de Papeete. Bien qu'elle semble ici plus âgée, elle n'avait que dix ans lorsqu'elle posa pour Gauguin. Hansen avait réuni huit toiles de Gauguin dans l'une des salles terminant la galerie d'Ordrupgaard. Leurs dates s'échelonnent depuis les débuts de l'artiste jusqu'à des paysages de Bretagne et d'autres tableaux de la période tahitienne.

Pages 19-20

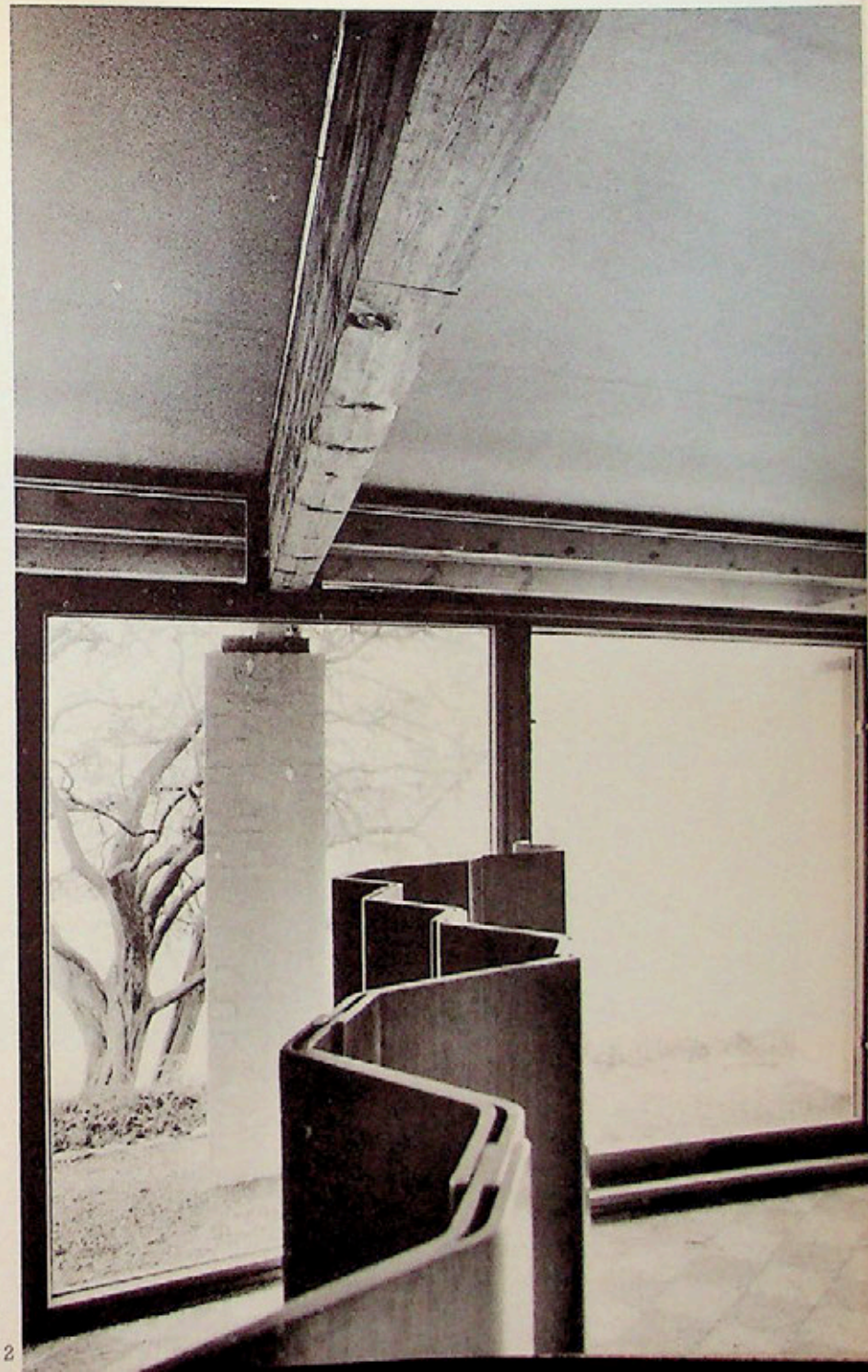
O. Redon: «Nature morte». Huile. 50×73 cm. Vers 1900. Hansen l'acheta dans une vente à Paris vers 1925. C'est une superbe nature morte pleine de ce mystère dont l'artiste savait imprégner les objets les plus simples, les compositions les plus sobres.

2



ODILON REDON

UNE MAISON CONÇUE PAR UNE JEUNE FEMME ARCHITECTE POUR SA FAMILLE



1. Cette belle salle de séjour, qui domine la côte danoise aux portes de Copenhague, est celle de Hanne et Poul Kjaerholm. L'un et l'autre sont architectes. Elle a établi les plans de la maison, lui a dessiné la plupart des meubles. La pièce, qui tient lieu de salon et de salle-à-manger, s'étend sur toute la façade. L'harmonie subtile des matières utilisées lui donne son élégance et son caractère : nuance dorée du plafond en bois de pin, blond clair des portes, beige pâle de la natte de paille au sol, ton fauve des canapés de cuir. Les murs sont faits de briques blanchies à la chaux et de panneaux de bois. Le paravent, au fond, isole la partie salle-à-manger.

2. Détail du paravent en pin de l'Oregon moulé qui isole le coin repas ; il a été dessiné par Poul Kjaerholm. Au-delà, une partie de la paroi vitrée donnant sur la mer. Du salon, on suit les évolutions des mouettes blanches au-dessus des vagues. Les Kjaerholm ont une plage privée devant leur maison et peuvent ainsi y laisser leur bateau.

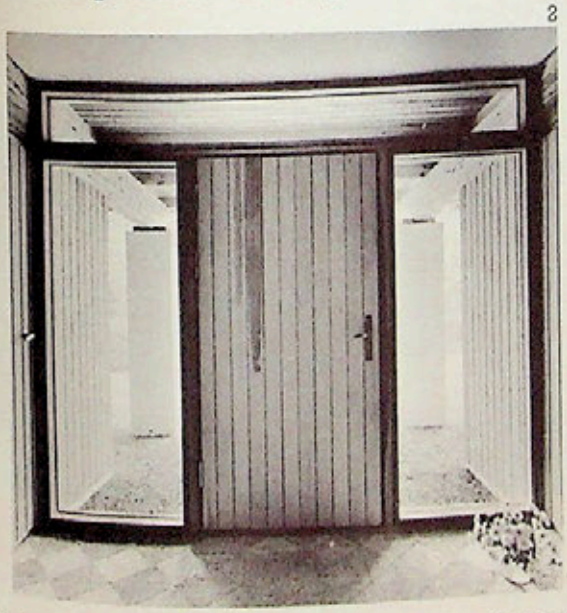
Photographies de Marc Lavrillier

1

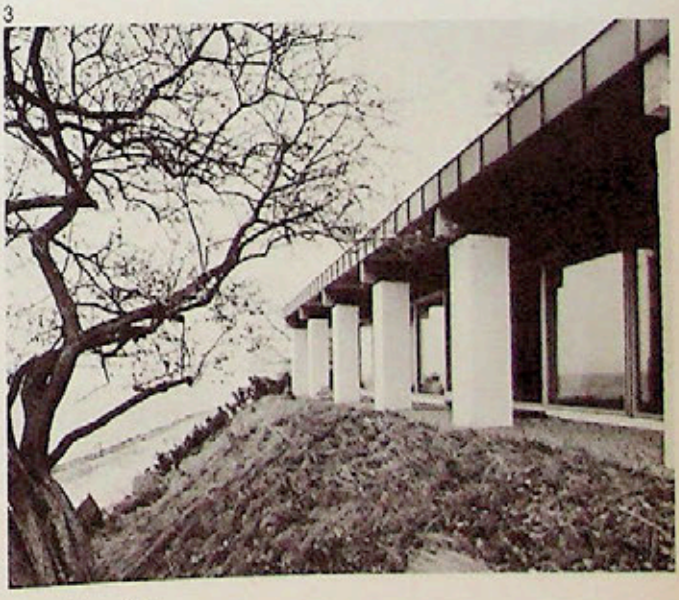
1. Le style élégant et précis d'Hanne Kjaerholm apparaît dès l'entrée sur la rue. Toutes les portes ont une double paroi (avec une couche isolante de laine de verre à l'intérieur). Elles ont ainsi exactement la même épaisseur que les murs. La première porte à gauche est celle de la chambre des maîtres de maison ; la suivante donne dans le petit bureau d'Hanne Kjaerholm. Les deux pièces sont séparées par une cloison mobile, qui permet d'agrandir la chambre. Le volume à droite de l'entrée est celui de la cuisine.

Quel genre de maison une femme aimerait-elle construire pour elle-même? Celle que nous vous présentons répond à cette question puisqu'elle a été bâtie par Hanne Kjaerholm, la ravissante jeune femme du fameux créateur de meubles Poul Kjaerholm, qui est elle-même architecte de talent.
A Rungsted, à une demi-heure d'auto de Copenhague, les Kjaerholm — qui ont deux enfants — ont acheté un terrain au bord de la mer et Hanne a dessiné sa maison, la première qu'elle réalisait, en ayant présents à l'esprit les besoins particuliers de sa famille et en s'attachant aux détails qui préoccupent les maîtresses de maison, comme les placards et les aménagements de la cuisine.
L'étendue du terrain ne permettait pas une construction très vaste. Mais pour donner une impression d'espace, Hanne Kjaerholm a réservé au living-room le maximum de surface, aux dépens des autres parties de l'habitation. Cette superbe pièce, qui occupe toute la largeur du bâtiment, donne directement sur la mer. Les fenêtres, qui vont du sol au plafond, ouvrent sur les pins, la plage et les vagues.
Le plan offre une solution neuve au problème de ménager, dans une petite maison, l'indépendance relative des parents et des enfants : au lieu de grouper toutes les chambres du même côté, Madame Kjaerholm a établi le quartier des enfants à l'une des extrémités. Il est séparé de la chambre des parents par une zone centrale, avec les salles de bain, la cuisine et deux halls, dont l'un constitue l'entrée et l'autre une salle de jeux pour les enfants **(voir page 43).**
La conception intelligente du plan, le raffinement des détails et des matériaux font de cette installation une exceptionnelle réussite. L'emploi de différents bois, remarquablement travaillés, ajoutent une note de luxe discret à la sobriété de l'ensemble.

2



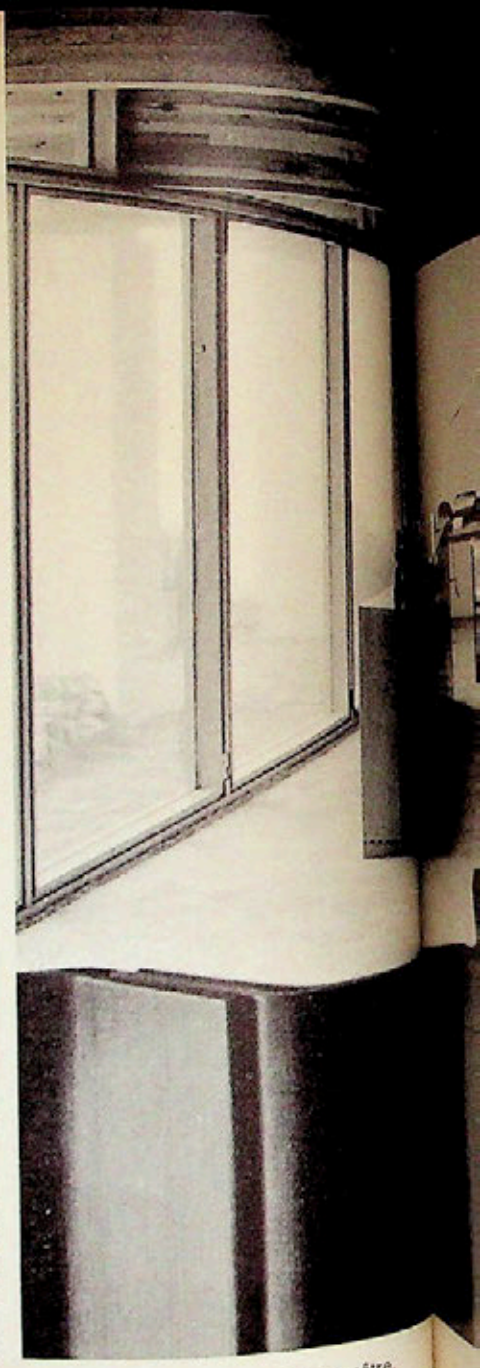
3



comporte aussi de grands placards. Au fond du couloir, le living-room. La paroi blanche, au centre, est celle du bloc des salles de bain.

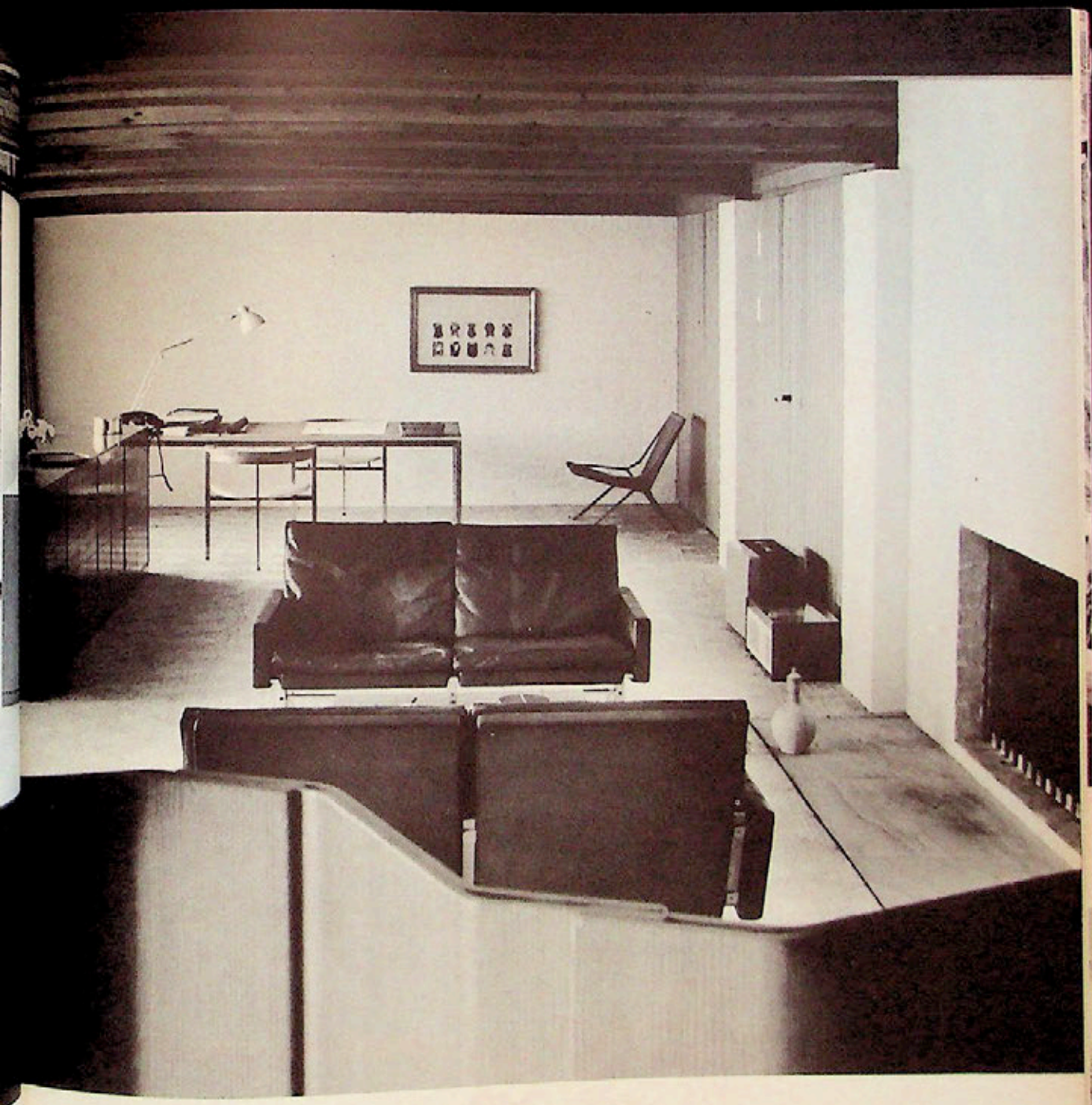
2. La porte d'entrée vue de l'intérieur. Les poignées sont les mêmes dans toute la maison. Le modèle est conçu en réalité pour l'extérieur, mais il est justifié ici par le poids des doubles portes et Hanne Kjaerholm aime sa simplicité de lignes. Un auvent en planches de pin abrite l'entrée. Il est soutenu par des poutres de bois et des piliers de briques blanchies à la chaux. De l'extérieur, à travers toute la profondeur de la maison, on aperçoit la mer au-delà du living-room.

3. La façade de la maison sur la mer avec ses piliers blancs et ses poutres, a le même aspect que la façade sur la rue. Un toit plat couvre le bâtiment, construit sur un seul niveau ; les murs sont en brique et le sol en béton. Les poutres intérieures sont faites de bois laminé, c'est-à-dire de longues planches de pin compressées et vernies.

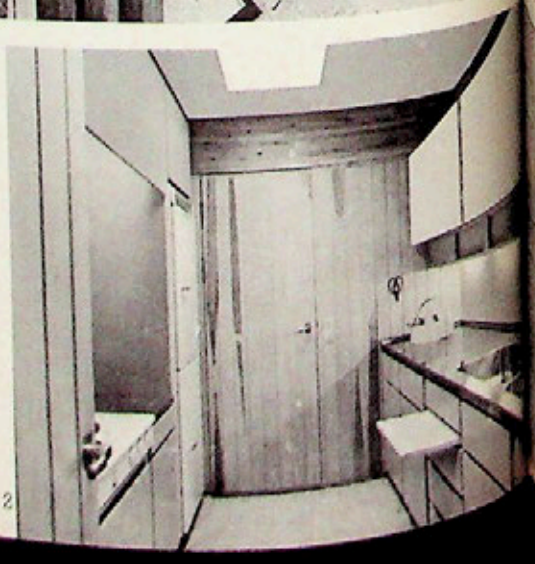


1. Le coin repas de la salle de séjour. La table de marbre gris et les chaises de cuir noir, sur piètements d'acier inoxydable, ont été dessinées par le maître de maison. Lampe à réflecteur métallique de Poul Henningsen.

2. Au delà du paravent, l'autre extrémité du living-room, avec la table de travail de Poul Kjaerholm et ses chaises en acier et bois courbé. A gauche, un long meuble de Mogens Kock en pin de l'Oregon rougeâtre. Il est conçu pour être tourné dans l'autre sens, avec les étagères vers la pièce. Mais les propriétaires ont préféré montrer la partie pleine du meuble, plus nette et plus sobre à leur avis que les entassements de papiers, photographies, livres variés, placés ici vers l'extérieur. Dans toute la maison, sauf dans les salles de bain qui sont dallées de marbre, le sol est recouvert d'une natte de paille couvrant toute la surface des pièces.



1

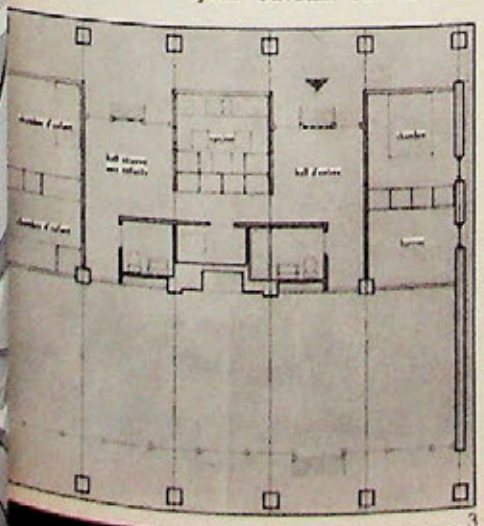


2

1. La mer se reflète dans la paroi vitrée du living-room. A droite la porte-fenêtre. Toutes les pièces, y compris les chambres, ont des portes-fenêtres qui donnent directement accès à l'extérieur. Au premier plan, derrière la vitre, les fameux tabourets pliants de Poul Kjaerholm, avec leur piétement d'acier en x aux lignes souples.

2. La maîtresse de maison a réalisé une cuisine qui ferait rêver toutes les femmes: enfin les plans de travail et l'évier sont au niveau convenable, nettement plus haut que ne les placent généralement les architectes-hommes. L'éclairage est dissimulé et efficace. Des panneaux de bois horizontaux se tirent et s'escamotent à volonté. Les deux frigidaires superposés sont encastrés dans la paroi et s'alignent exactement à la surface du mur.

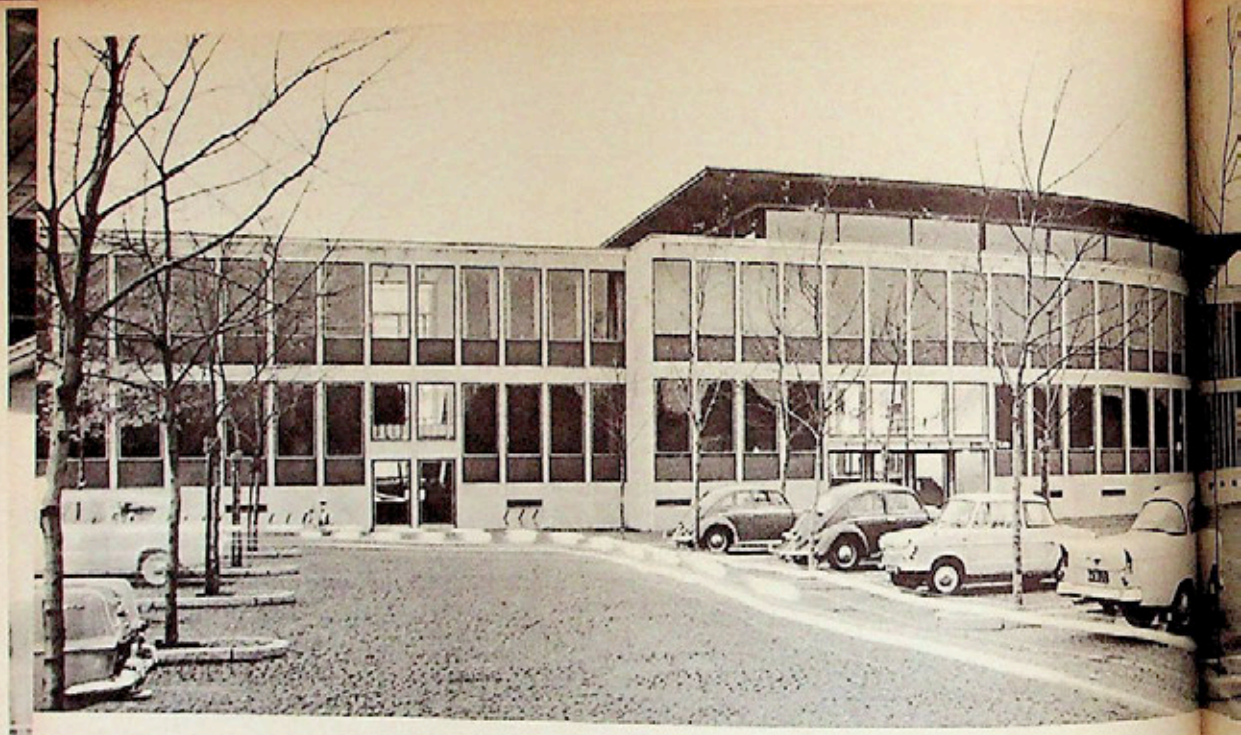
3. Le plan de la maison montre la distribution symétrique des pièces. Les deux chambres d'enfant à une extrémité, celle des parents et le bureau à l'autre. La cuisine est doublée par un grand volume de placards. En face, les salles de bain et, au centre, le chauffage central. La longue pièce, en avant, est naturellement la salle de séjour ouvrant sur la mer.



3

4. Une des chambres d'enfant, construite « comme une boîte » dit Hanne Kjaerholm, avec sa porte-fenêtre donnant sur le jardin. La mère-architecte a imaginé les coffres de bois à roulettes où les jouets s'entassent rapidement à la fin de la journée et qui peuvent également tenir lieu... d'automobiles.

4



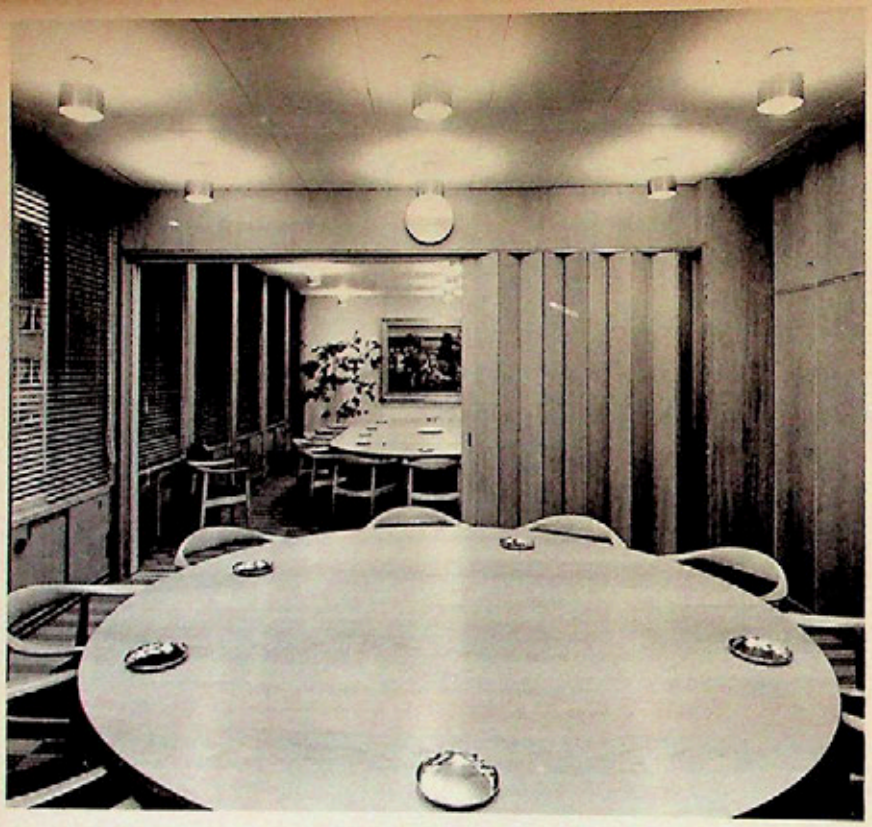
Le centre de la mairie ► est le grand hall (280 m²), situé dans la partie nord du bâtiment, et l'atrium, au sud (voir page 47) sur lesquels s'ouvrent les bureaux. Le revêtement du hall, qui occupe les deux étages en hauteur est réalisé dans des tons atténués gris, lie de vin et bois naturel. Il est sûrement moins pénible de venir payer taxes et impôts dans un endroit aussi agréable d'aspect... Les différents bureaux ouverts au public sont au rez-de-chaussée. Le secrétariat, les locaux techniques et administratifs, les bureaux des employés municipaux et celui du maire ainsi que les salles de réunion occupent l'étage. Le sol du hall, des galeries et des corridors est dallé en pierre de la région. L'escalier au premier plan mène au sous-sol qui abrite, sur une surface de 2090 m² les archives, les vestiaires, les installations techniques et un parking pour bicyclettes.

UNE MAIRIE MODERNE

◄ A Kastrup, dans la banlieue de Copenhague, la municipalité de Taarnby a fait construire une mairie ultra-moderne, à la suite d'un concours remporté par les architectes Halldor Gunnløgsson et Jørn Nielsen. C'est un bâtiment vitré de deux niveaux sur une ossature de béton plaquée de pierre de Norvège. Il a été achevé à la fin de 1959. Le bâtiment de deux étages, dont la structure est faite de colonnes et de poutres en béton précontraint, occupe une surface de 29 × 75 m. Le toit est en acier avec des fermes espacées de 2 m. 80. Une colonne sur deux contient les installations de chauffage.

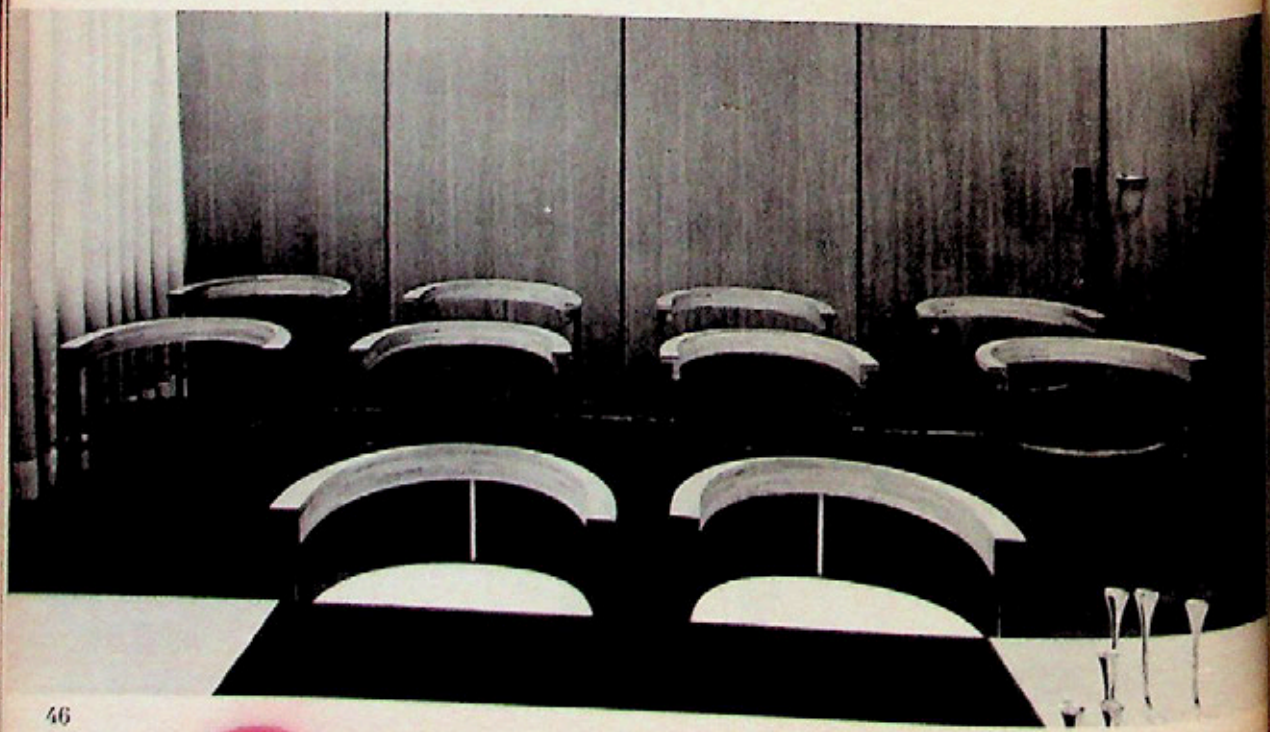
◄ Vue du hall prise de l'escalier menant aux bureaux de l'étage. Le grand espace central peut servir aussi à des expositions, à des concerts, aux réunions publiques. Le sol de la galerie le long des murs est porté par des consoles de béton reposant sur les colonnes du rez-de-chaussée. Les parois sont en pierre du côté des bureaux, en bois contre-plaqué vers le hall et les couloirs. Les colonnes de façade sont revêtues, vers l'intérieur, en pin de l'Oregon.

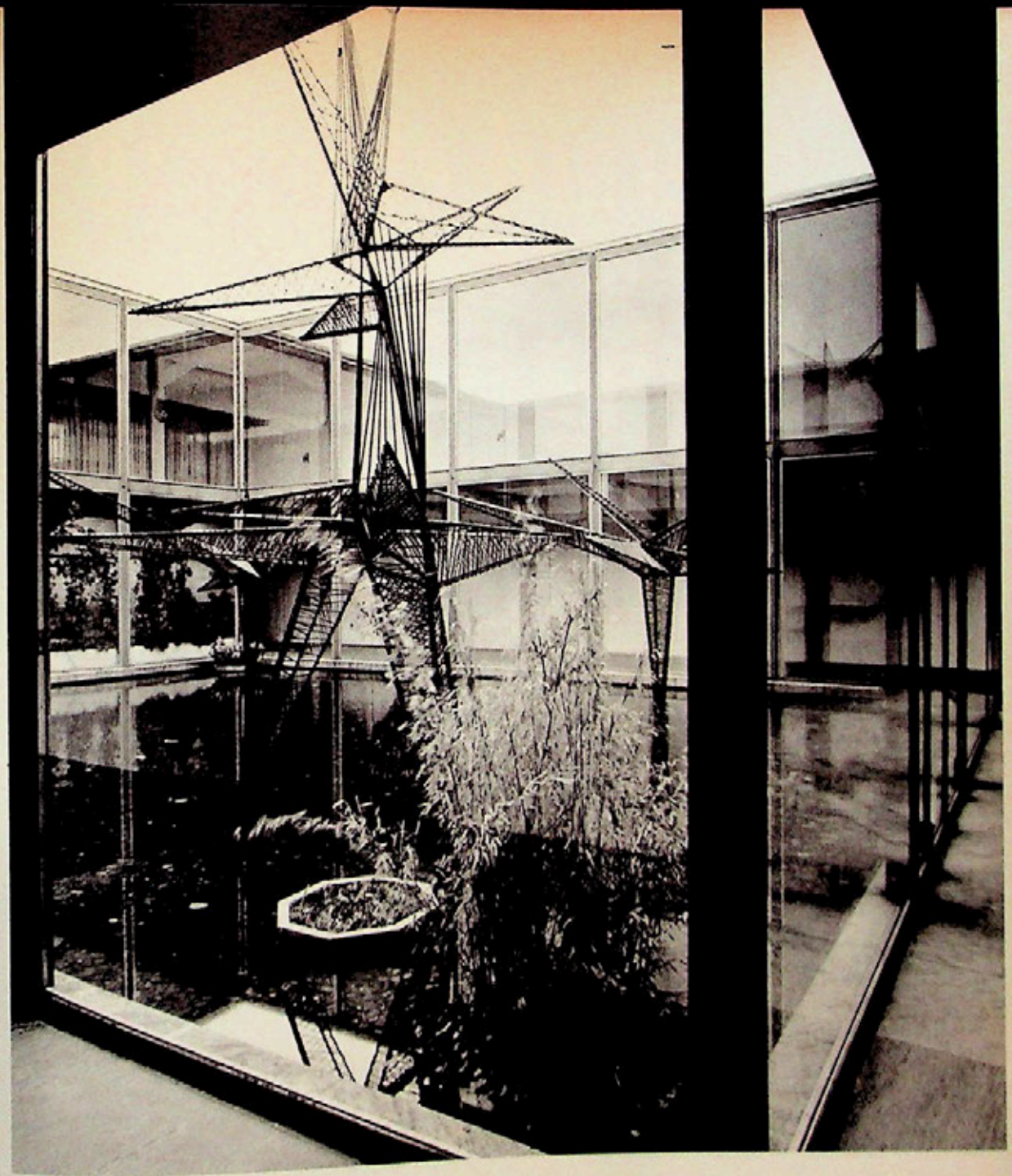
Photos de Marc Lavrillier



◄ Deux salles de conférence, séparées par une cloison mobile. Les tapis, dans les deux pièces et dans la salle des mariages (ci-dessous), ont été tissés spécialement par Vibeke Klint. Les meubles sont des créations des deux célèbres architectes d'intérieurs danois Poul Kjaerholm (voir pages 36-43) et Hans J. Wegner. Stores vénitiens en pin de l'Oregon. La composition des plafonds assure l'isolation phonique. Le sol des autres pièces est recouvert de linoléum, sauf dans la Salle du Conseil dont le parquet est en chêne.

Les mariages sont célébrés dans cette agréable pièce dont les murs sont garnis de panneaux de boiserie. Une moquette rouge foncé couvre le sol. Chaises en bois et cuir noir de Poul Kjaerholm.
▼

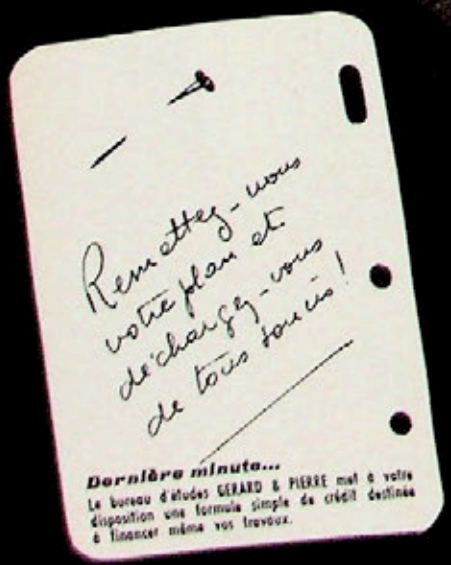




▲
Une grande partie des bureaux donne sur le joli bassin qui reflète les parois vitrées de l'atrium. Des plantes vertes forment une oasis de feuillage autour d'une sculpture en métal de Torsteen Johansson, donnée par la Fondation Nationale pour les arts.

Pour votre information
le bureau d'études

gérard et pierre



le bureau d'etudes

gérard et pierre

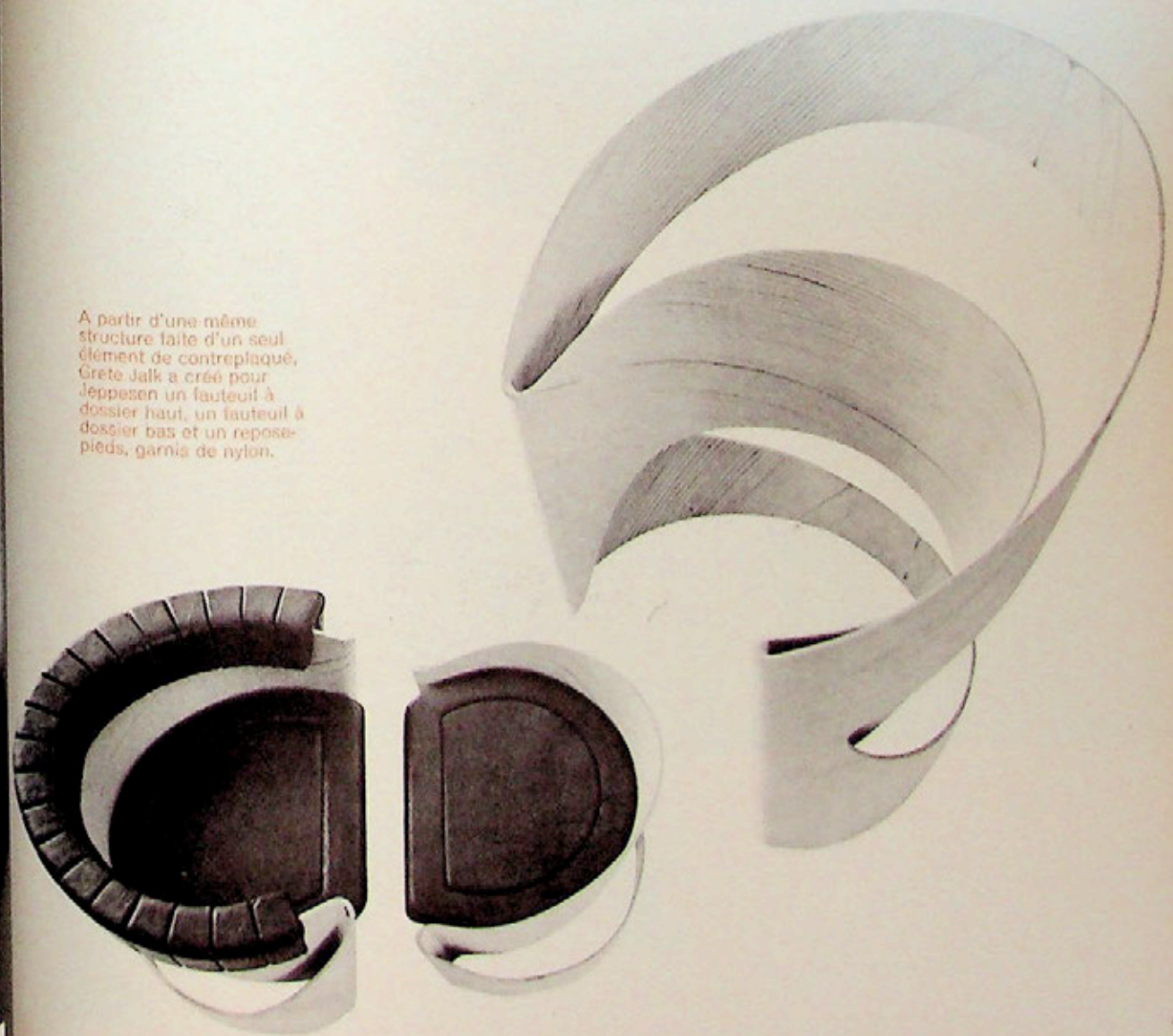
146, Boulevard MAGENTA • PARIS X^e^ - TRU. 70-21
74, Boulevard MAGENTA • PARIS X^e^ - NOR. 10-62
79, Rue de RENNES • PARIS VI^e^ - LIT. 12-12
ORBOIS 33, Rue Jean-Jaurès • LEVALLOIS - PER. 60-43
Relais GERARD & PIERRE
Marcel PELLERIN 40, Cours de la LIBERTE LYON - III^e^

GRATUITEMENT, DEMANDEZ-NOUS l'envoi de la documentation N° 51

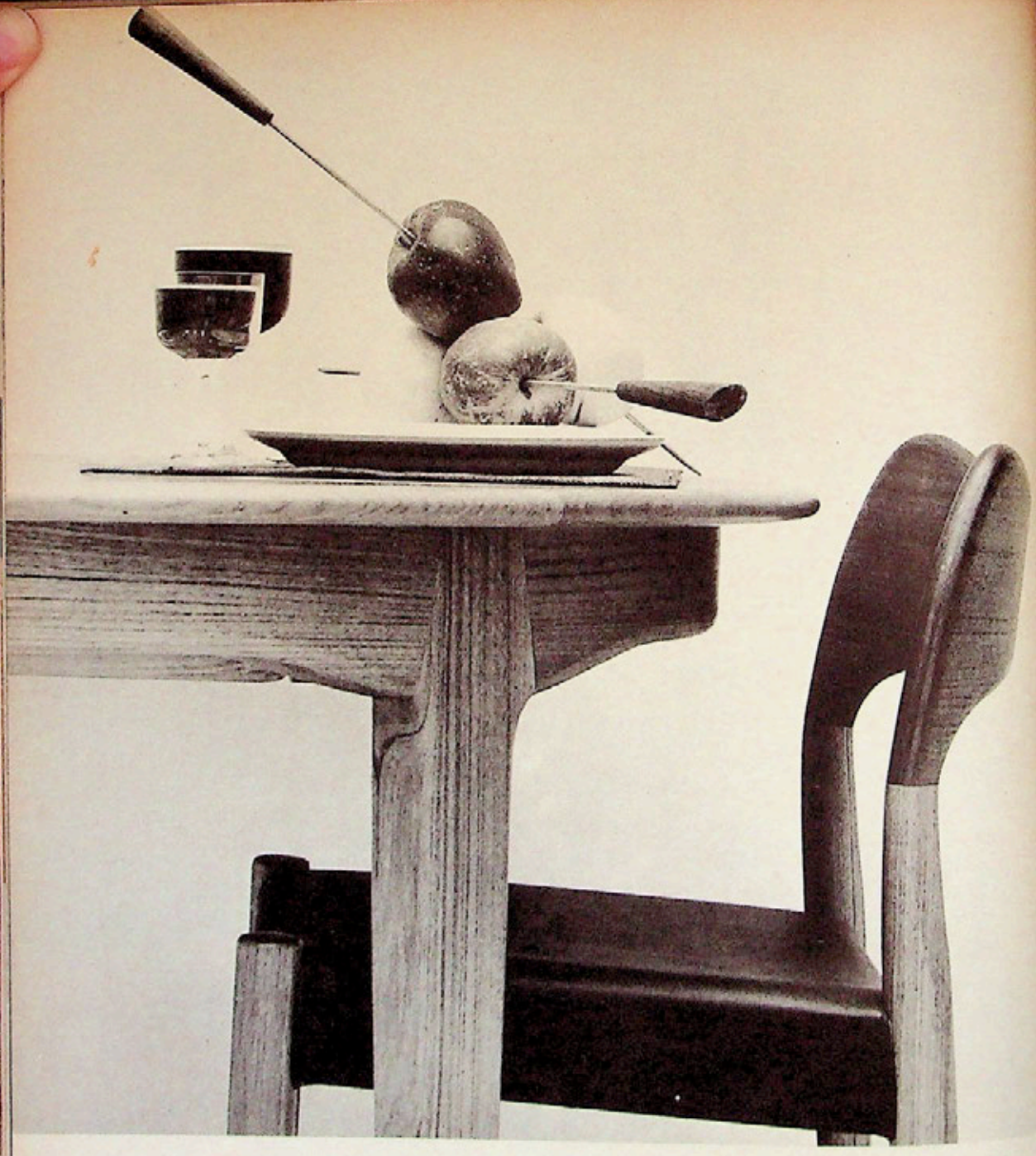
Correspondants GERARD & PIERRE à l'Etranger
NEW-YORK • MILAN • BRUXELLES • MONTREAL

formes domestiques

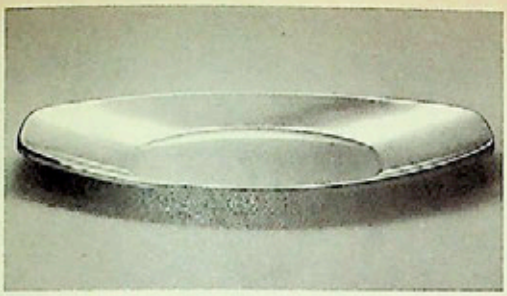
AU DANEMARK



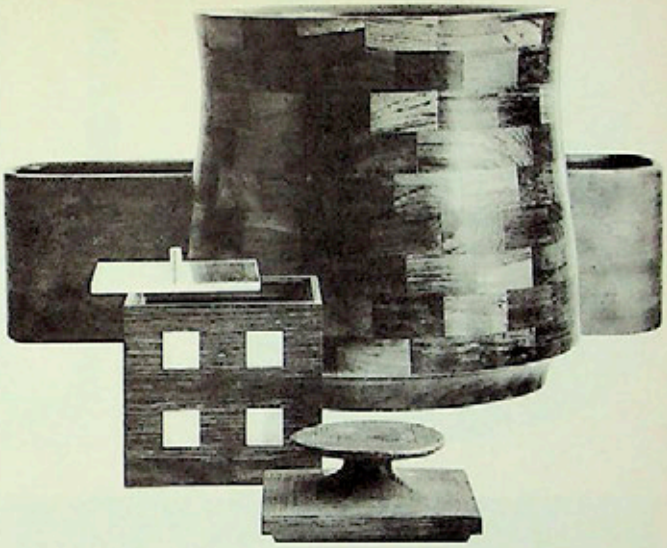
A partir d'une même structure faite d'un seul élément de contreplaqué, Grete Jalk a créé pour Jeppesen un fauteuil à dossier haut, un fauteuil à dossier bas et un repose-pieds, garnis de nylon.



▲
Sur une table en teck éditée par Sorø, Stolefabrik, une assiette du service en porcelaine Gemma (Porcelaine Royale de Copenhague) et deux verres « Symfoni » de Holmegaard. Les brochettes piquées dans les pommes sont en acier avec un manche de teck (Lanberg). Set en toile de lin (Danse Degrigni). La chaise éditée par Mogens Kold est garnie de skai. (Boutique danoise.)



▲ Plat d'argent dessiné par Henning Koppel pour Georg Jensen, Copenhague.



▲ Devant un panier long en teck (la Boutique Bobois), un gros cache-pot en marqueterie de palissandre et un pot à tabac de bois wengé incrusté d'argent (Boutique Danoise).

◀ L'étagère et les bouchons de ces flacons à épices sont en bois de teck (Digsmed, diffusé par La Porte Ouverte) comme le poivrier, de Lauris Lønborg (à gauche) et le plateau à fromage. Celui-ci est aimanté, ce qui évite la chute du couteau (Digomed). A droite, salière et poivrier en plastique noir et blanc (Torben Orskov), devant une coupelle blanche émaillée, éditée par Lønborg. Tous ces objets sont diffusés par la Boutique Scandinave.

formes domestiques

AU DANEMARK

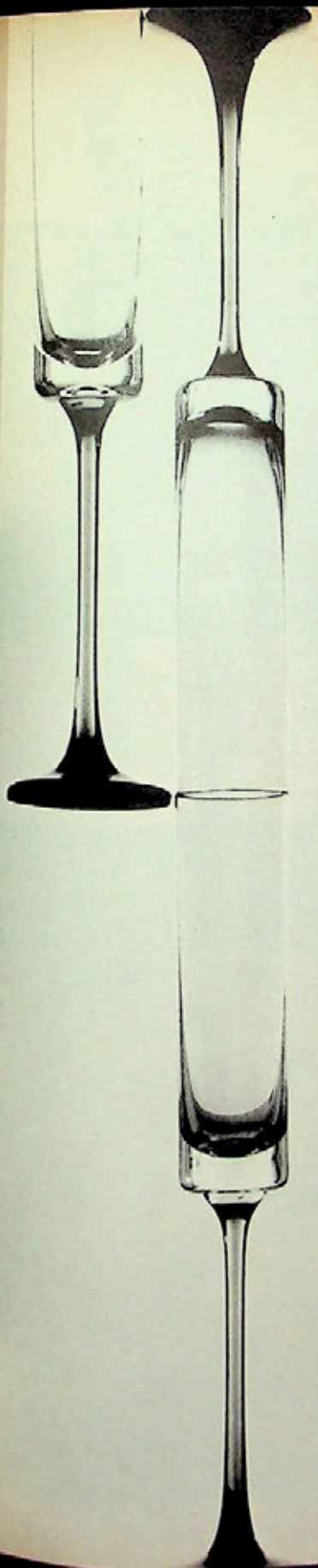
formes domestiques

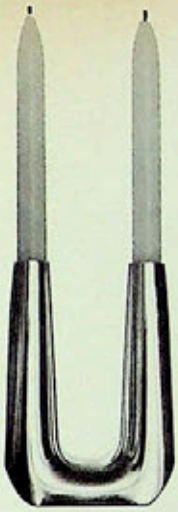
AU DANEMARK

Casserole en acier inoxydable dessinée par Magnus Stephensen pour Georg Jensen.

Ces casseroles d'argent à couvercle, dont le manche est en ébène, ont été créées par Kay Bojesen.

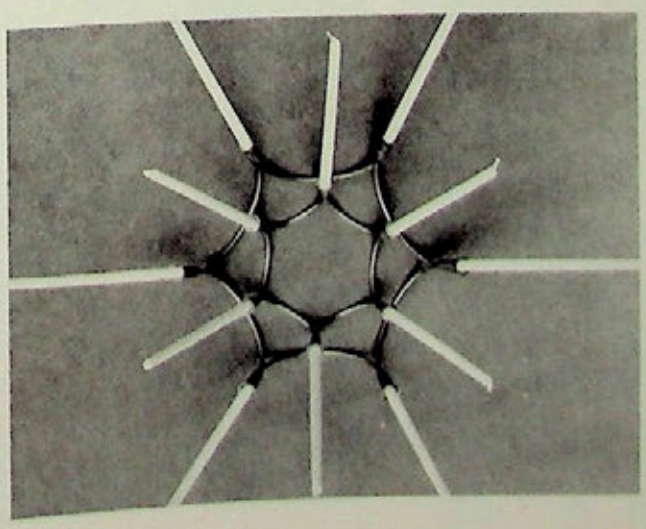
Vases « Flamands » dessinés par Bjørn Wiinblad.





Deux chandeliers d'une remarquable élégance de ligne. Ci-contre un bougeoir de cuivre dessiné par Ib Blytgen (Boutique Bobois). Plus loin à gauche, un candélabre à deux branches en argent massif (Georg Jensen).

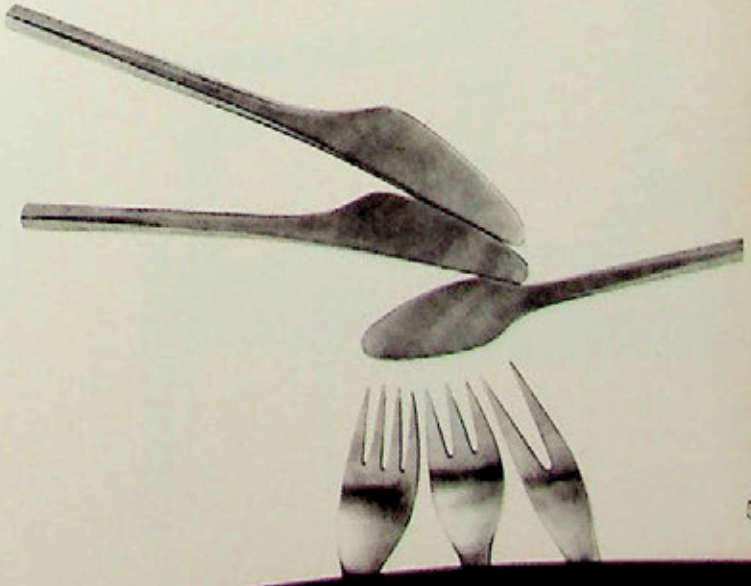
Pichets en acier inoxydable, édité par Lundtofte (diffusé par Roche).



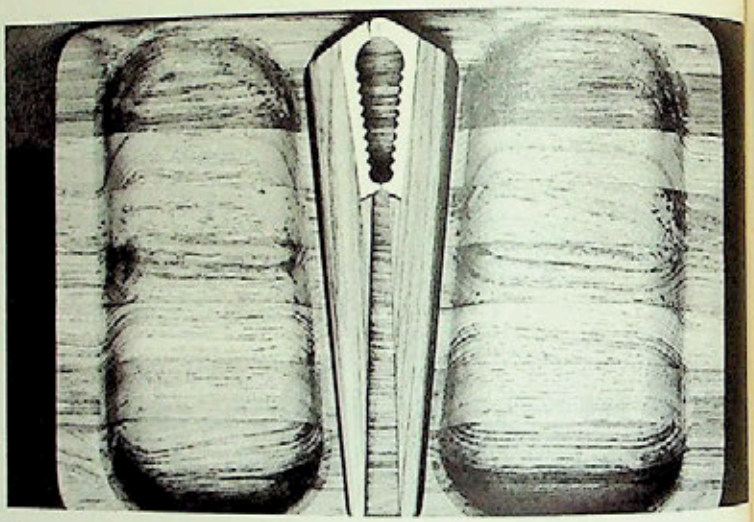
Ce luminaire est composé de deux chandeliers à 6 branches indépendants, en argent massif, exécutés à la main par l'orfèvre Michelsen (Boutique Danoise).

n teck a
Hans
aises,
à la table,
ncombre-
mum.
rnies de
Skai.

Prisme »
ydable
Dahle Rup
eur
n.



Un poivrier en plastique blanc, édité par Torben Orskov (La Porte Ouverte) est photographié près de deux coupelles émaillées, éditées par Lønborg (La Boutique Scandinave).



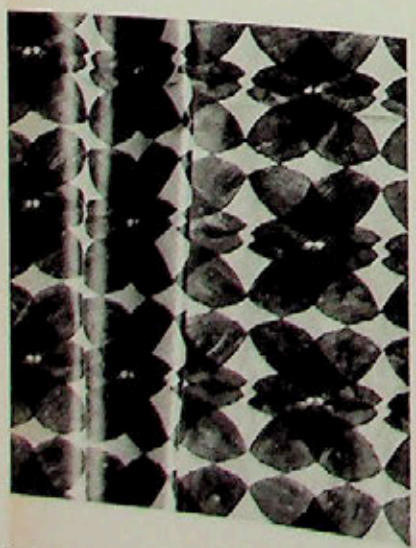
Plat à noix en teck édité par Digsmed. Les dents du casse-noix assorti sont en cuivre (La Boutique Scandinave).

formes domestiques

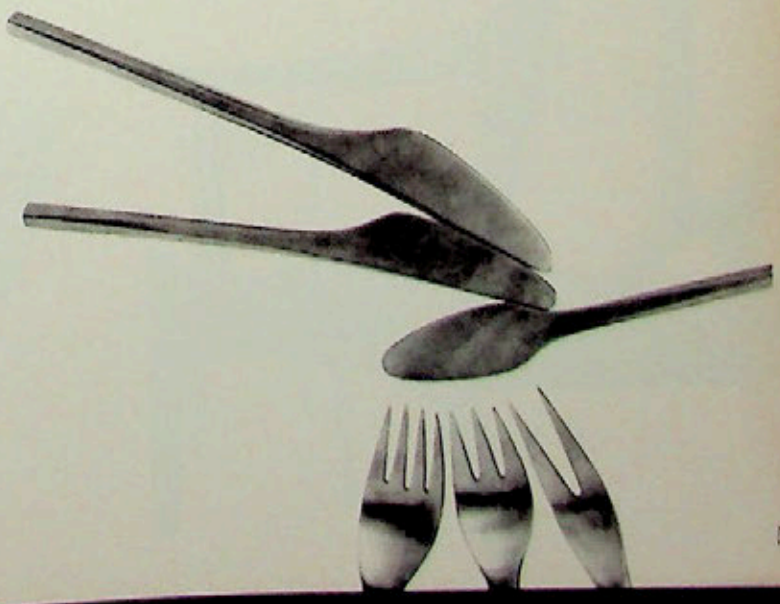
AU DANEMARK

Assiette et tasse en porcelaine « Papillon Copenhague », créées par Bing et Grondahl (diffusé par Rouard). Elles sont décorées d'un motif bleu et d'un filet d'or.

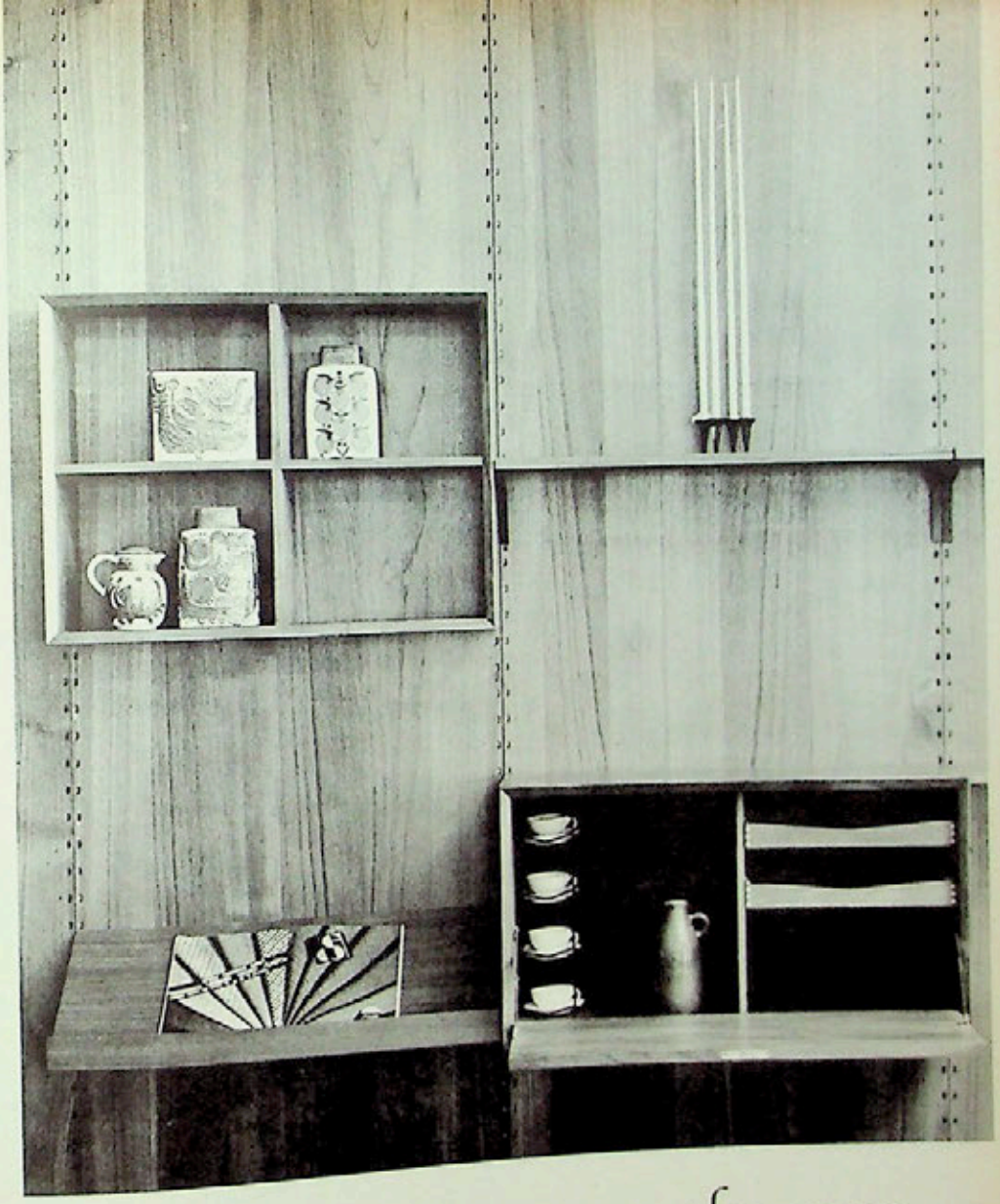
Ce tissu pour rideaux, à motifs cuivrés sur fond rouge, a été créé par Dorte Raaschou pour Cotil A/S/C. Olesen.



Cet ensemble « Dînette » en teck a été créé par Hans Olsen. Les chaises, rentrant sous la table, réduisent l'encombrement au minimum. Elles sont garnies de coussins en skai. (Roche.)

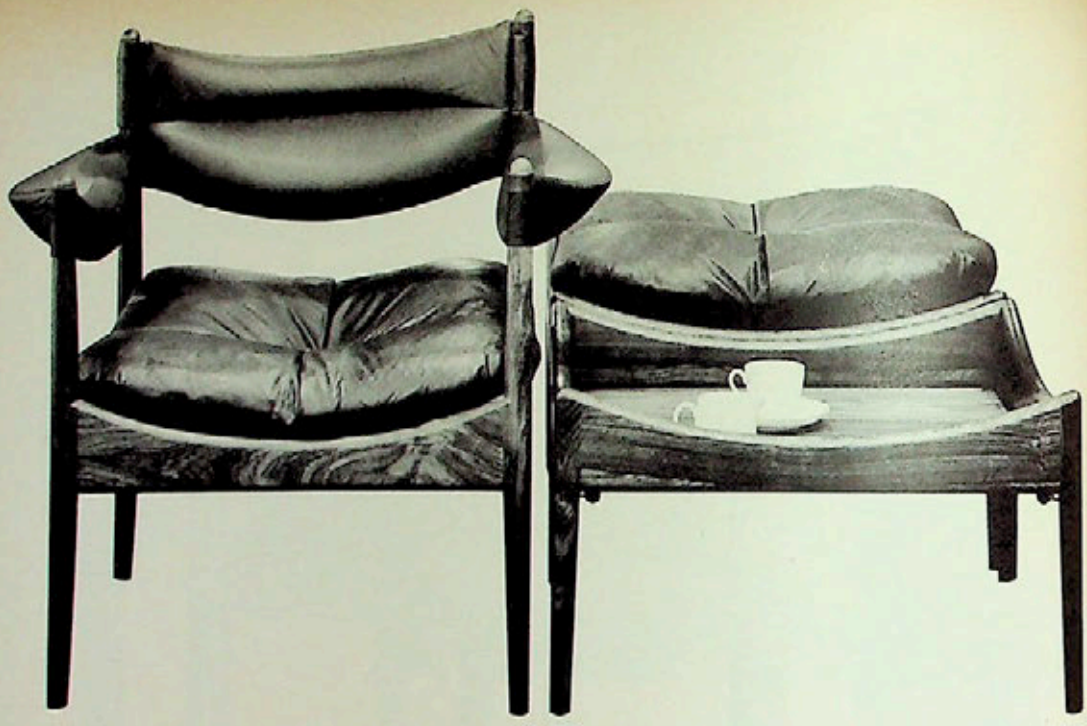


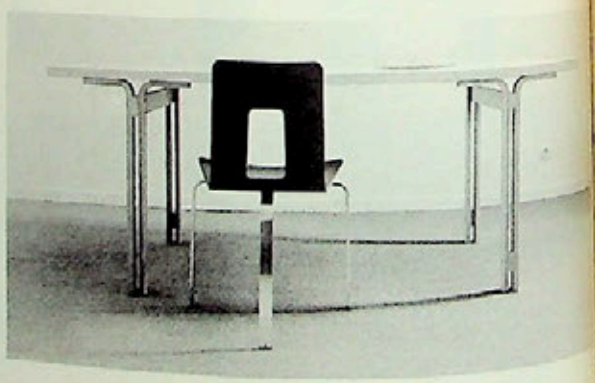
Couverts « Prisme » en acier inoxydable dessinés par Dahle Rup et Holbek pour Georg Jensen.



formes domestiques

57





L'ébénisterie très soignée du canapé « Hamlet » met en valeur la qualité et la texture du bois de teck huilé. Il comporte des coussins amovibles en mousse de latex. (Fraska).

Version moderne de la « conversation » Second Empire, cet ensemble créé par Soren Willadsen est en palissandre de Rio garni de coussins noirs en peau de cerf. Tasse et pot à lait en porcelaine blanche de la Manufacture Royale de Copenhague (Formes Nouvelles).

Ces éléments modulés en teck créés par Poul Cadovius (« Système Cado ») permettent de constituer une bibliothèque, avec bureau, pupitre et bar. A gauche, des faïences décorées « Tenera » (Manufacture Royale de Copenhague). En bas à droite, tasses blanc de Chine (Roy). Au-dessus, chandeliers créés par Dansk Design (La Boutique Danoise).

Page ci-contre, en bas à droite

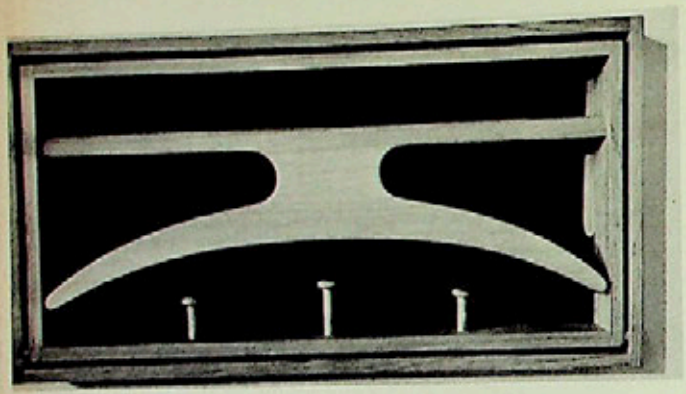
La chaise « Safari », dessinée par Kaare Klint, en frêne huilé et cuir, est entièrement démontable. L'armature existe en ton clair ou foncé et la garniture se fait en cuir naturel, noir ou rouge, en toile, en coton ou en chanvre gris. (Meubles et Fonctions).

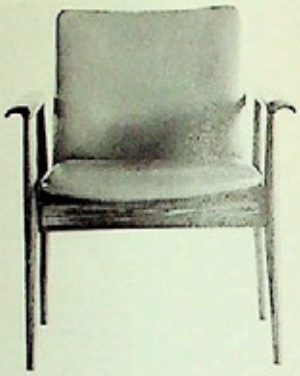
Table de bois et chaise métallique créées par Jørgen Høj (diffusé par Niels Vitsøe).

Fauteuil de teck garni d'un tissu de laine créé par l'architecte G. Thams et édité par Vejen (La Boutique Danoise).

formes domestiques

Chaise « 212 » en teck huilé. Galette de skaï. (Edité par Samcom).





▲ Fauteuil démontable en teck massif créé par Finn Juhl. Il peut être garni de tissu ou de cuir. (Edité par France & Søn).

▲ Coupes en mélamine, dessinées par Kristian Vedel pour Torben Ørskov & Co.

En haut de la page, à gauche

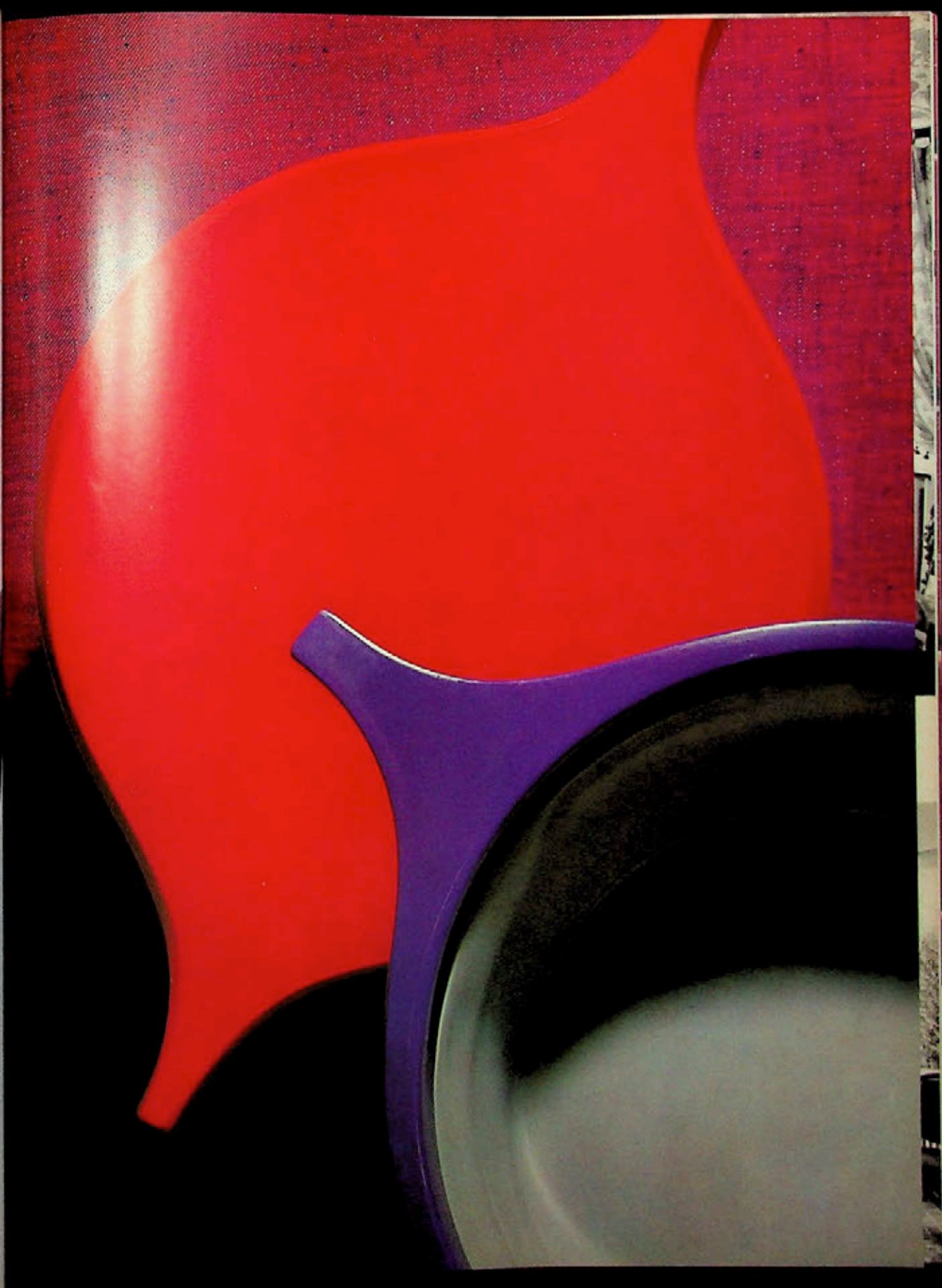
Combiné porte-manteau-étagère créé par Adam Hoff et Poul Østergaard pour Vorum Møbelsnedkeri.

Chaise à piétement d'acier, tendue de cuir noir, créée par Preben Fabricius et Jørgen Kastholm. ▶

Page ci-contre

Conservateurs à glace en matière plastique, édités par Dansk Design (La Boutique Danoise).

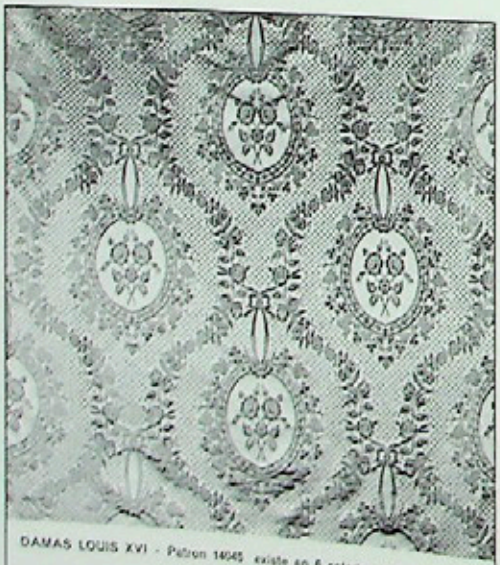
Une exposition itinérante consacrée aux « Formes Danoises » sera présentée successivement à Lyon, Marseille, Le Havre et Bordeaux, à partir du 17 avril prochain et jusqu'au mois de février 1965.



DELAROIÈRE
LECLERCQ et DUBLY
Spécialiste du Velours
2, rue d'Aboukir - PARIS
Gut. 76.30

Velours mohair satiné « Amasia »
(dans un décor de Michel Pignères)

Demandez les VELOURS DELAROIÈRE
chez votre décorateur

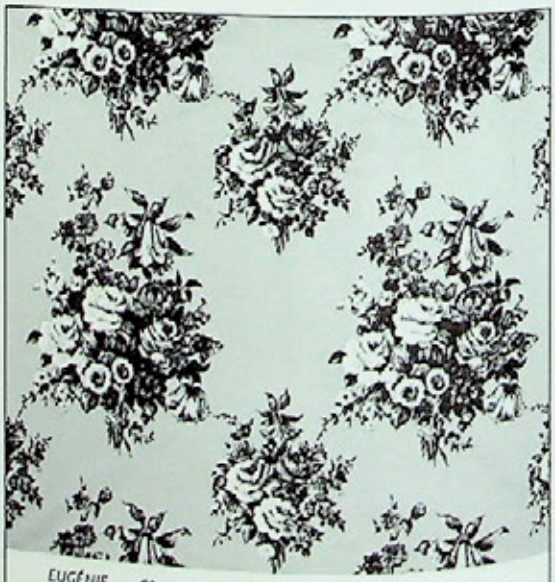


DAMAS LOUIS XVI - Patron 14045 existe en 6 coloris - Largeur 130 cm.

Deschreemaeker

12 et 14, rue Thérèse - Paris 1er

Les Décorateurs et Tapissiers disposent des différents coloris de nos tissus



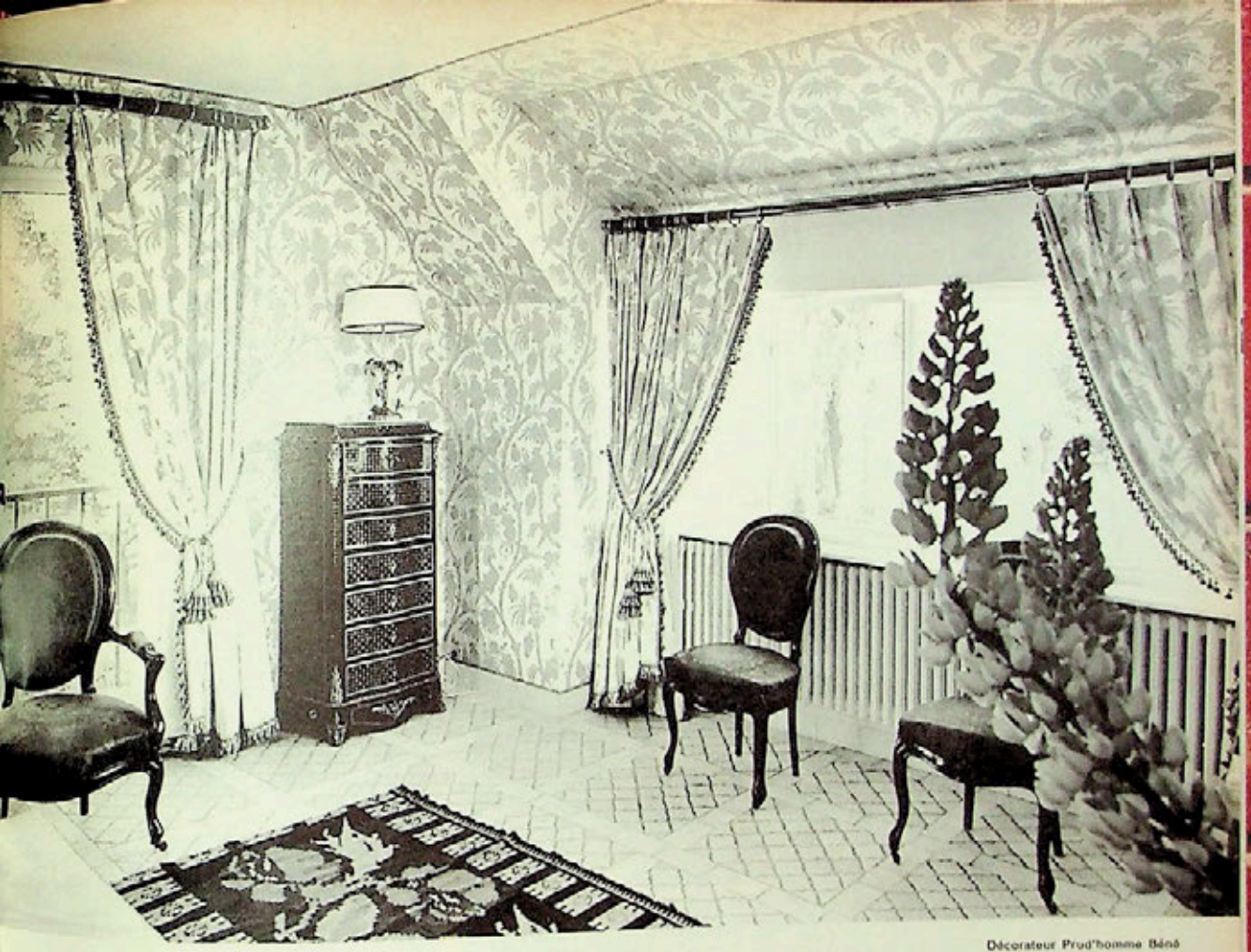
EUGÉNIE - GRANDS BOUQUETS ROMANTIQUES - 4 variantes
Imprimé pour sièges, sur satin chaîne 100 % coton, en 140 cm de large.

fla François Lauray

TISSUS D'AMEUBLEMENT - CRÉATIONS

13, rue du Mail PARIS IIe Tél. GUT. 63-13

ne vend pas à la clientèle particulière



Photographie Roger Guillemot

Décorateur Prud'homme Béné

Photographie Roger Guillemot

Papiers peints assortis **PAUL DUMAS**

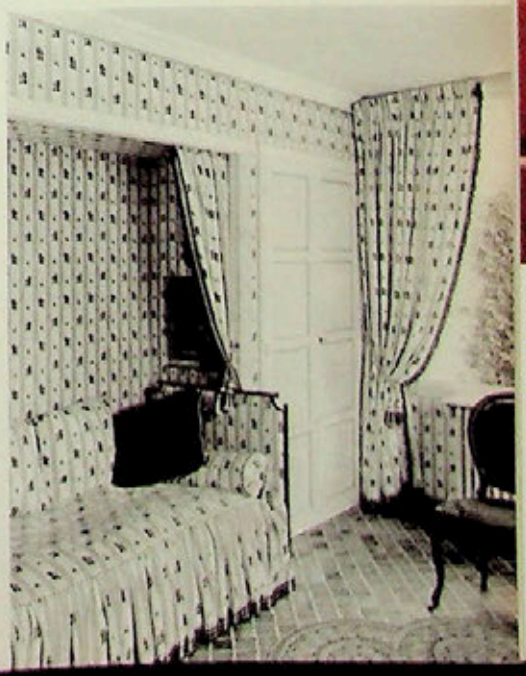
PIERRE FREY

47, rue des Petits-Champs - Paris 1er - Opé. 77-25

PATIFET

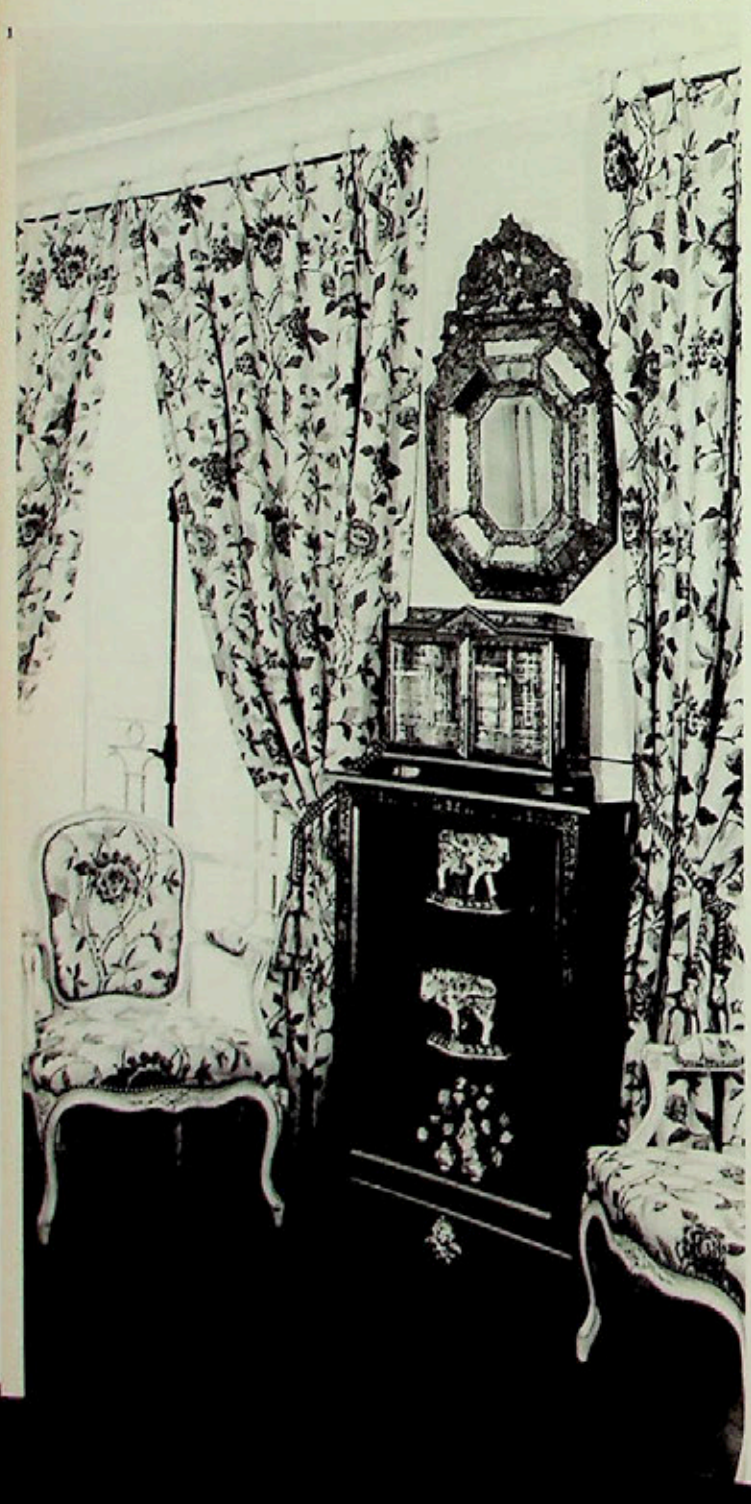
73, rue Sainte-Anne - Paris 2e - Ric. 44-85

En vente chez votre tapissier décorateur



NOUVEAUX *TISSUS*

Reportage Jeannie Dumesnil / Photographies Marc Lavrille

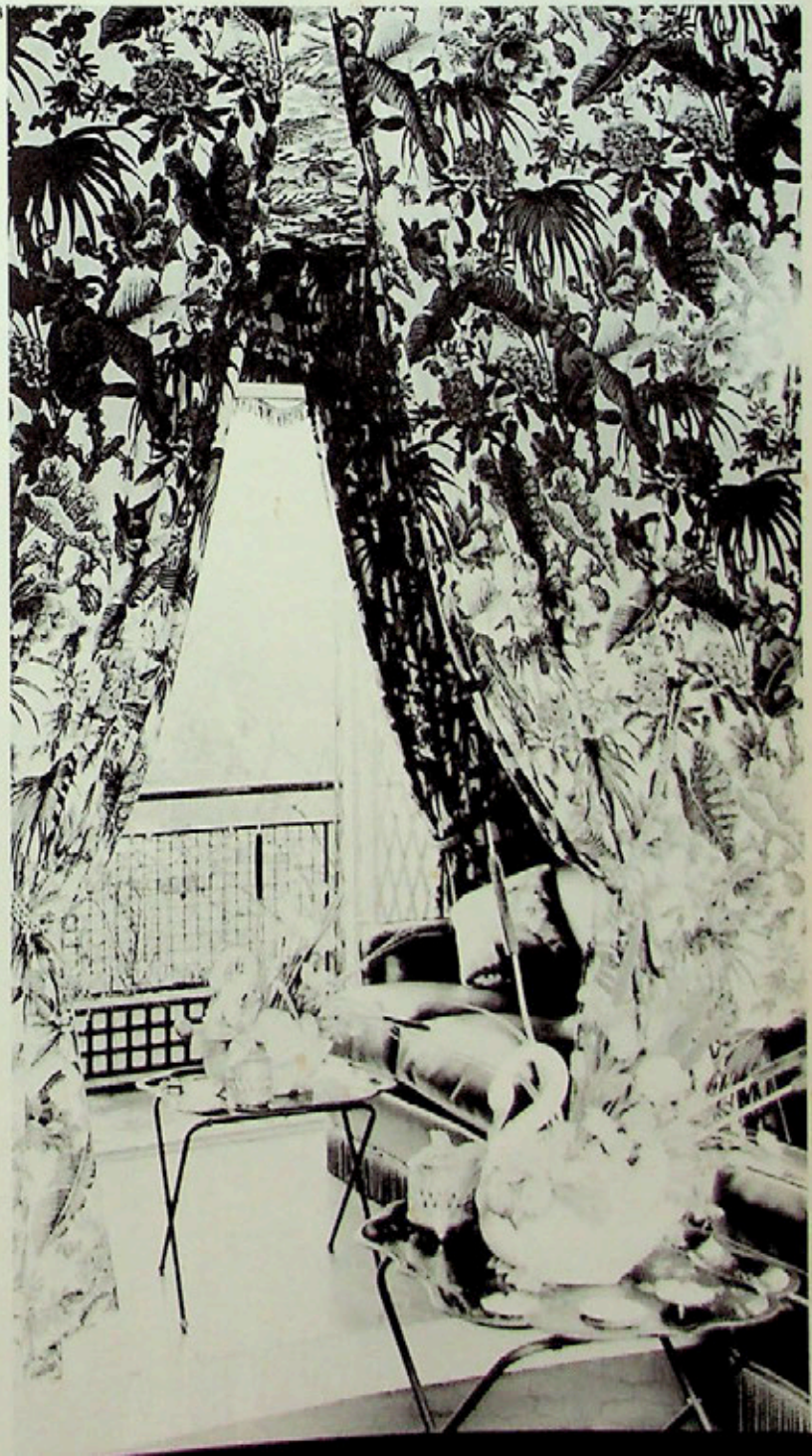


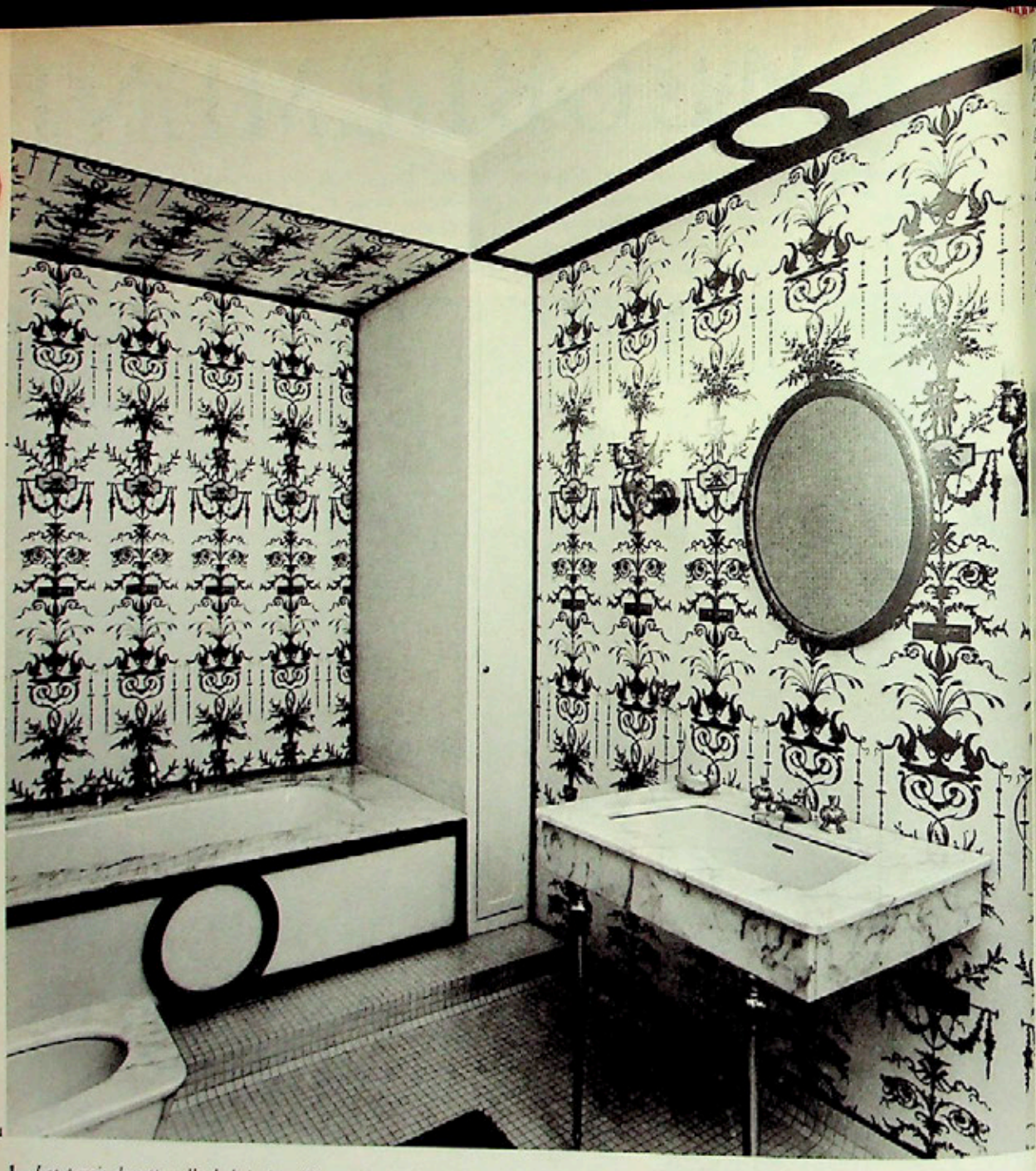
D'AMEUBLEMENT

1. *La toile « Branchage fleuri » (Descheemaecker) qui habille les fenêtres et recouvre les fauteuils de cette chambre, installée par Alain Demachy et Didier Aaron, est imprimée en différents tons de bleu. L'animation et la fraîcheur des motifs mettent en valeur le miroir XVII^e^ et les meubles de Boulle incrustés de cuivre et d'écaille.*

2. *Pour la porte-fenêtre d'un salon ouvrant sur le jardin, Casabelle a choisi des rideaux de chintz glacé à dessin de tons pastels (Coates).*

3. *Dans un jardin d'hiver décoré par Michel Pignères, une grande paroi de glace multiplie les ramages vert et rouge du tissu « Perse tropicale » (Lauer) qui garnit entièrement la pièce.*





1. *Les parois de cette salle de bain installée par Raoul Guiraud sont tendues de « Satin Marly » (Romanex de Boussac) à dessins noirs sur fond blanc. Appareils sanitaires « Bain de Diane ».*

2. *Trois chauffeuses pivotantes, confortables et élégantes, créées par Gilbert Steiner: elles sont tendues d'une garniture entièrement amovible faite d'un très beau tissu danois, « Plet » de Foght, en pure laine double tissage. Au premier plan, un service à cocktail en argent édité par Kuhn-Geratte (Formes Nouvelles).*

3. *Pour accompagner le mobilier Charles X d'une chambre de jeune fille, Raoul Guiraud a garni les murs, la fenêtre et le lit d'une satinette bleue soulignée de bandeaux à motifs Empire noir et tabac (Taco).*

4. *Le chintz à feuillage « Everglaze » (V. Coates) compose un décor clair et frais dans une salle de bain aménagée par Jacques Dausy.*

5. *Les tonalités bronze des rideaux de velours imprimé « Garnier » (Frey) et le canapé tendu de velours vieil or (Petit) contrastent avec la moquette bleue de ce salon installé par Raoul Guiraud.*

6. *Dans l'alcôve d'une chambre décorée par Michel Pignères, la toile imprimée « Natirabab » (Frey) met en valeur une peinture de Poliakoff. Le même tissu double les rideaux qui sont, comme le couvre-lit, en satin de laine (Cuvelier). Commode et table de nuit anglaise en acajou XIX^e^.*

7. *Le grand canapé fauteuils « Sinusese... ...ssement, créés par ...overts d'un tiss... ...garnace de Delsese... ...droite, fauteuil gar... ...laqué sur coque de ... ...rement chromé (A... ...table ovale à dessus ...uit par Paulin pour ...embrurs en faïence ...pique-fleurs en gr... «Cheminée» de De...*

7. *Le grand canapé et les deux fauteuils « Sinusese » qui l'accompagnent, créés par Erton, sont recouverts d'un tissu « Couscous » garance de Deheselle. Au fond à droite, fauteuil garni de mousse de latex sur coque de plastique et piétement chromé (Artifort). Sur la table ovale à dessus stratifié, dessinée par Paulin pour Artifort, des cendriers en faïence de Danese et un pique-fleurs en grès de plein feu « Cheminée » de Deblander, Chapo.*

2

3

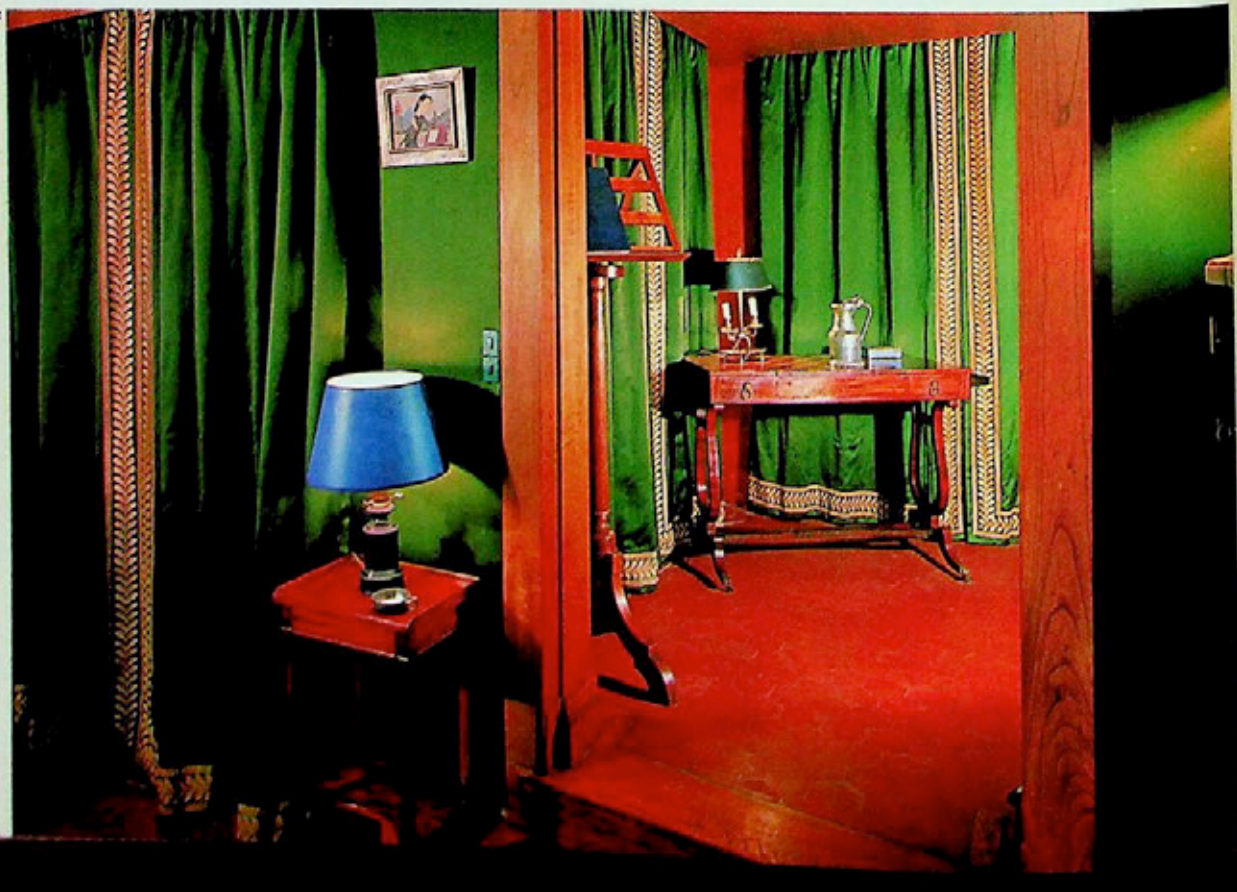
4

6

5

7

1



2

1. *Un rideau imprimé de tiges et de feuillages de bambou (Nobilis, édité par Suzanne Fontan S.A.) accompagne ici un mobilier Second Empire en bambou et rabane (Jacques Damiot). La lanterne du plafond est en opaline avec une monture de bronze doré Pomponne.*

2. *Une bordure de soie Empire souligne les tentures de satin « Salomé », en soie et coton (Quenin) de cette entrée et du salon qui lui fait suite, installés par Perinet. Au fond, une table de tric-trac anglaise du XVIII^e^. Boiserie de merisier. Sol en tomettes.*

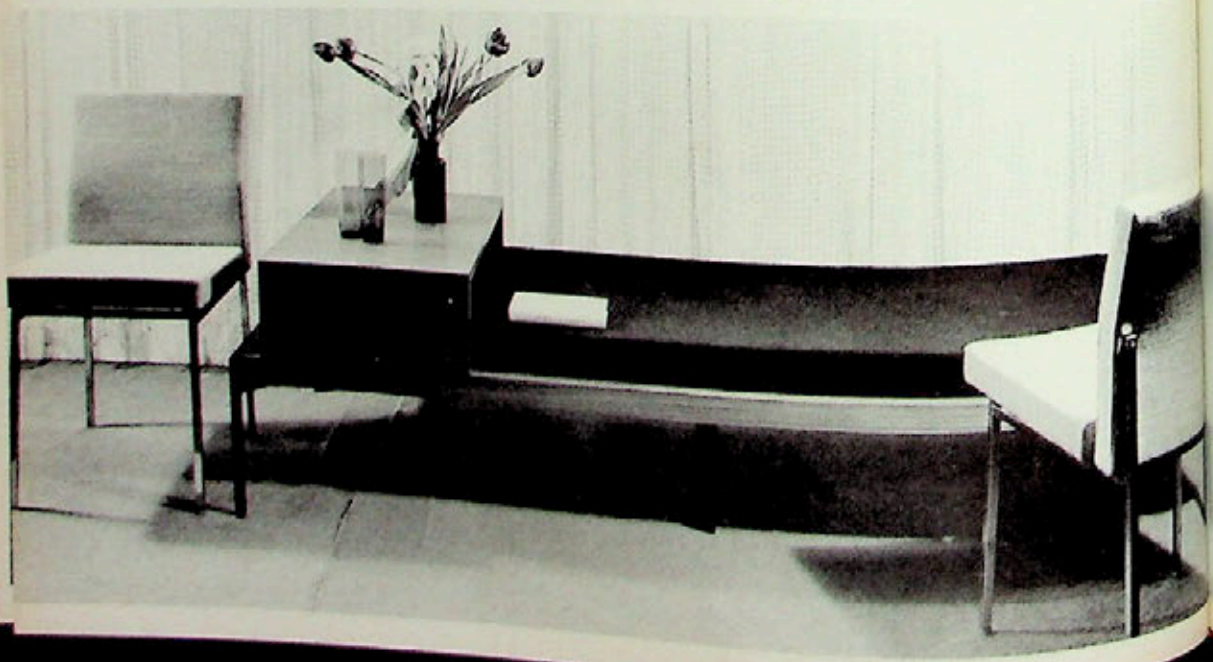
3. *Chambre de jeune femme entièrement tapissée de toile de Jouy « les Sylphides » à dessin gris sur fond blanc (Nobilis, édité par Suzanne Fontan S. A.)*

1. *Dans une galerie d'entrée dont l'architecture est de Michel Pignères, entre deux sculptures Sénoufo, un canapé tendu de velours mohair satiné « Amasia » (Delaroière). Tapis persan Karabagh, XVII^e^. Sur la table basse, une statue reliquaire Bakota (Congo). La porte-fenêtre au fond est habillée de satin jaspé vieil or (Poirier).*

2. *Un coton tissé « Dandy », lavable et grand teint (Lauray), garnit les murs de cette salle à manger de campagne. Coussin assorti sur le banc qui accompagne la table de ferme ancienne.*

1. *Ici, la paroi est tendue de toile de lin lavable « Sylvie » à fleurs roses, rouges ou jaunes sur fond de feuillage vert et mordoré (Lelen). La table de marbre blanc veiné et les chaises pivotantes ont un piétement d'aluminium poli (Airborne). Les chaises sont garnies de tissu « Pacifique », en laine sur envers de coton (Placide Joliet). Sur la table, deux bols en grès de plein feu du céramiste Digan (Podamo).*

2. *Un tissu de laine avec envers de coton (Placide Joliet) garnit ce lit de repos en teck dont la partie « table » se relève pour former le chevet (Bartolini). Les coussins des chaises « La Turbie » (Fero) sont en mousse de latex recouverte de tissu « Youri » (T.N.R.).*



Jeunes lapons habillés de leurs costumes pittoresques.

Si vous voulez passer des vacances
qui sortent de l'ordinaire

Allez en Finlande

La Finlande vous offre ses 60 000 lacs, son soleil de minuit et sa légendaire Laponie. Vous y trouverez le calme et la tranquillité d'un pays peu peuplé, des centres touristiques équipés pour les plaisirs de plein air (équitation, canoë, yachting, golf) et des eaux poissonneuses qui en font le paradis des pêcheurs.

LA FINLANDE N'EST QU'A 5 HEURES DE PARIS GRACE AUX SUPER CARAVELLES DE FINNAIR

Pour tout renseignement s'adresser aux agences de voyages ou à

FINNAIR

11, rue Auber
Paris 9e
Ric 35-11

Idées finlandaises

Photographies Pierre Berdoy

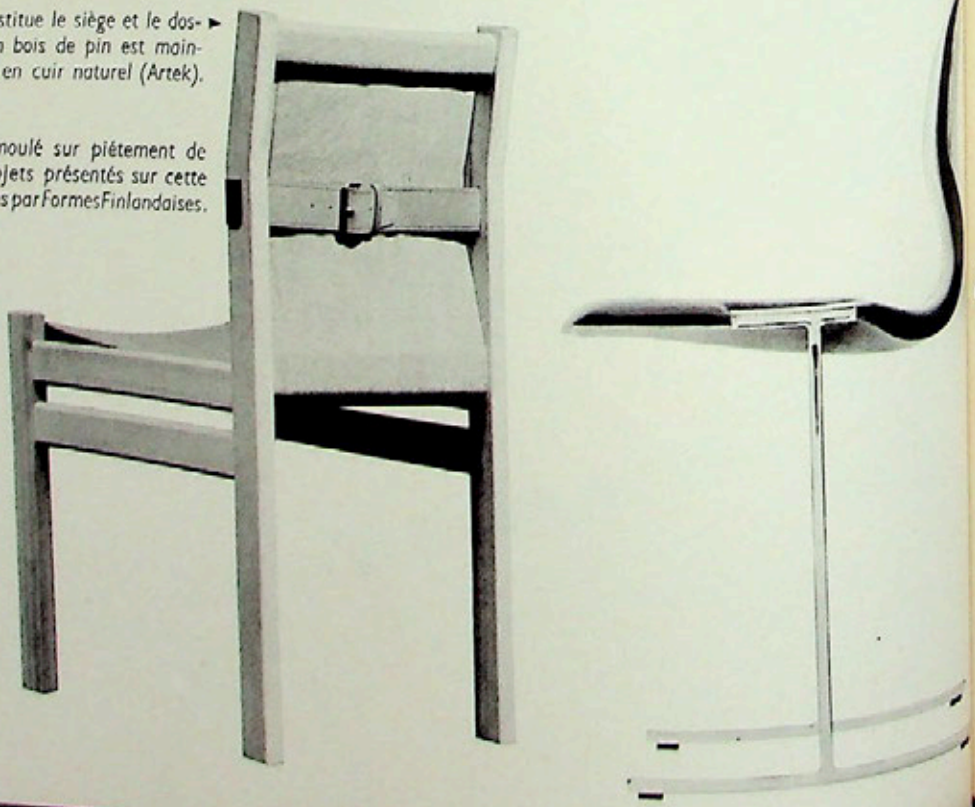
▲
Sièges en plastique moulé sur piétement de métal chromé en double triangle ou à pivot central.

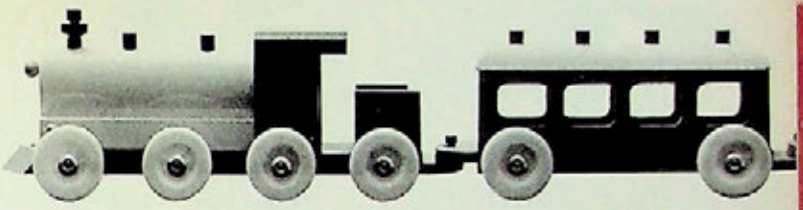
◀ Sur un tapis « Finnrya » dessiné par Mariette Metsovaara, et réalisé en laine antimite, une corbeille en bois déroulé et tressé à la main, un collier et des bracelets en bois de couleur de Aarikka. Robe de Marimekko en coton imprimé à la main. La bague d'argent et onyx a été créée par Paula Häivöoja pour Kaunis Koru Oy. (En vente à Formes Finlandaises, Paris).

La toile écrue qui constitue le siège et le dossier de cette chaise en bois de pin est maintenue par une sangle en cuir naturel (Artek). ►

A droite

Chaise en plastique moulé sur piétement de métal chromé. Les objets présentés sur cette double page sont diffusés par Formes Finlandaises.





▲
Train en bois laqué créé par Juho Jussila.

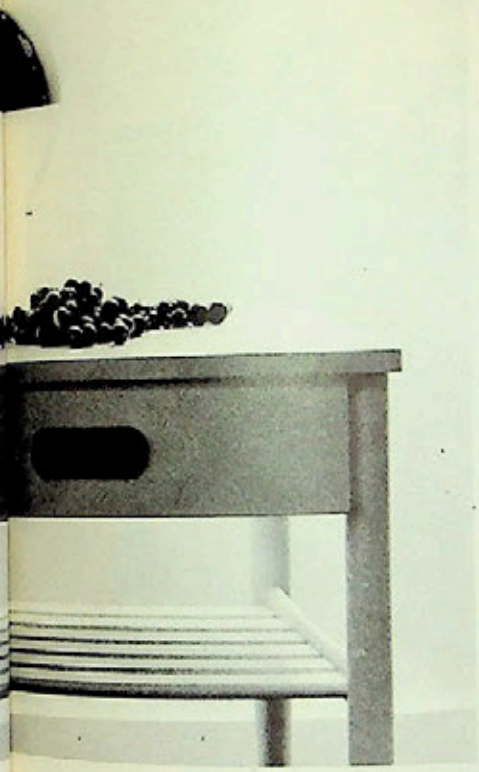
◄ *Ce lit à barrette en bouleau laqué blanc existe en largeur simple (notre photo) et en 140 cm. Il est édité par Iskukaluste. Sur la table de chevet assortie, une lampe en acryl éditée par Orno. Miroir à main en teck de Marimekko.*

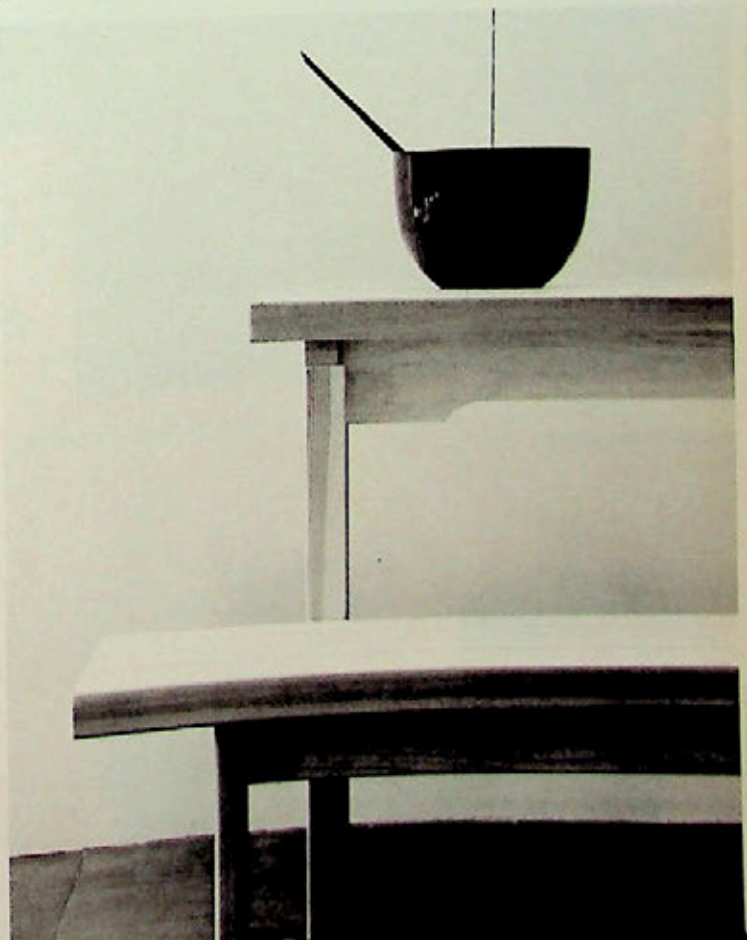
En bas, à gauche

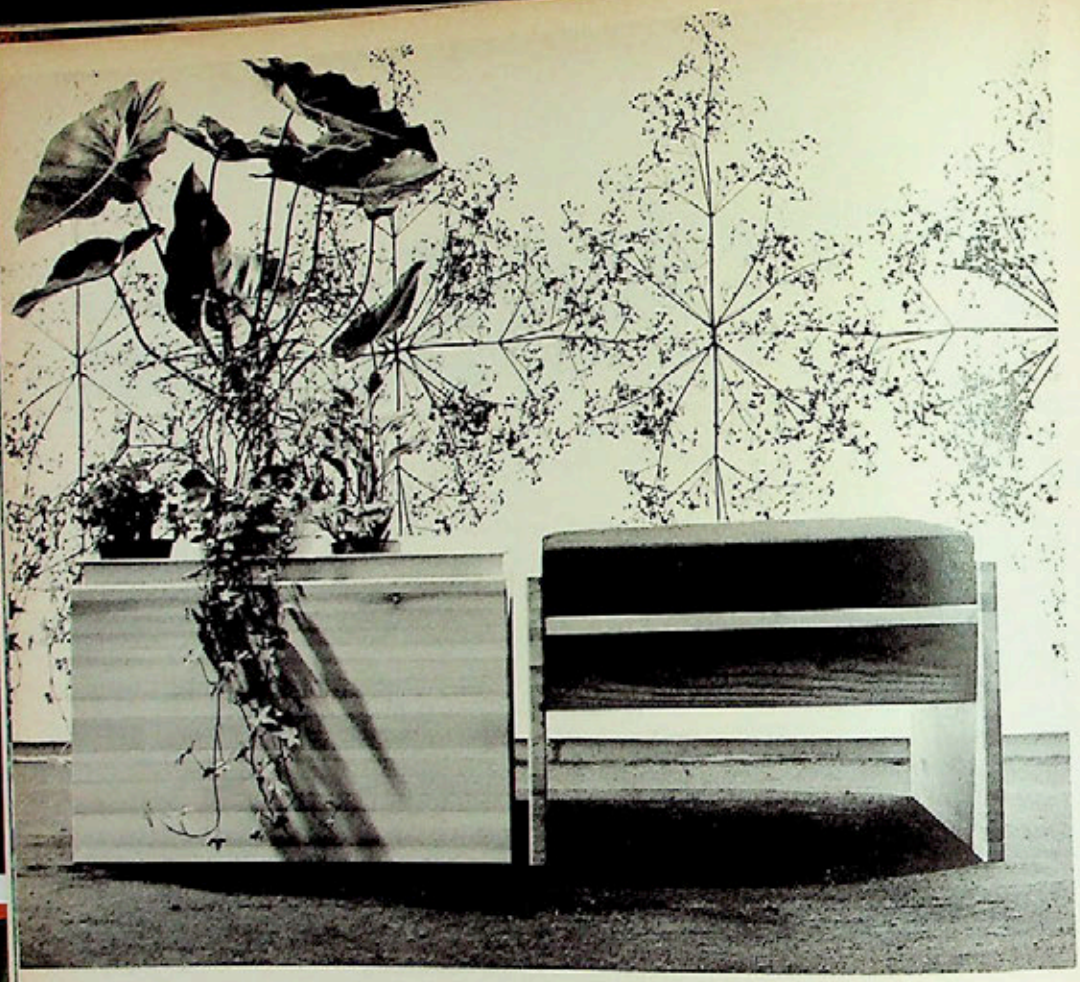
Tabourets en plastique moulé édités par Sanka. Ils existent en noir, blanc et rouge et sont empilables comme on le voit sur notre document.

Banc et table en pin de Finlande (Artek), avec une coupe émaillée de Maskin-Och-Bro.

▼







▲
Ces éléments carrés en pin et formica, présentés ici de face et de profil, peuvent être transformés en table, en bac à plantes (à gauche) ou en siège (à droite) avec un coussin de Dunlopillo (Artek). Ils sont photographiés devant le tissu Himmeli, en coton blanc imprimé de motifs noirs, édité par Printex (Agence pour la France: Formes Finlandaises).

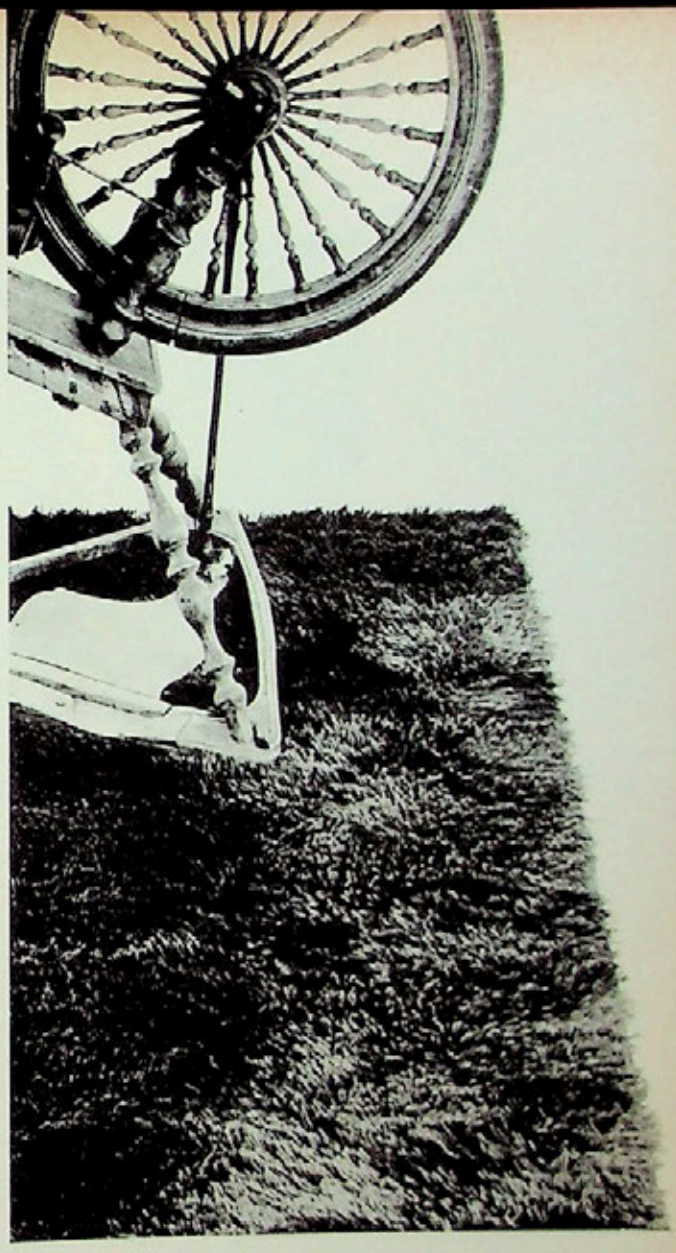
Coupes émaillées éditées par Maskin-Och-Bro. Elles se font en différentes ► couleurs, notamment un très beau rouge « laque de Chine ».

Poignée de porte en acier noir satiné dessinée par Timo Sarpaneva. Le même modèle existe en teck.
▼

Les tasses à thé, « Ruska », sont fabriquées en grès de haute qualité. Le glaçage est d'une couleur brune qui varie individuellement du brun rougeâtre au jaune. La série « Ruska » comprend aussi une théière, des plats et des pots. Ils sont dessinés par Ulla Procopé pour

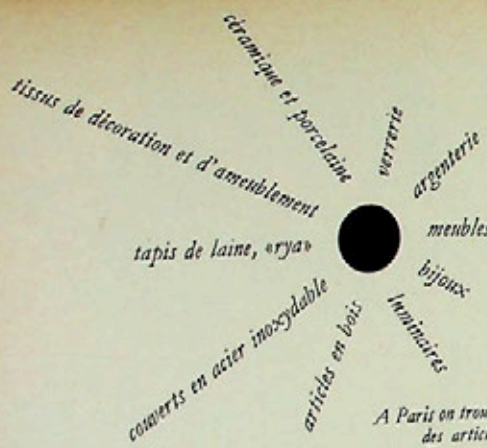
Wärtsilä Arabia, Helsinki, Finlande

Représentant en France :
Anca S.A., 103, rue La Fayette, Paris 10e.
En vente chez Formes Finlandaises,



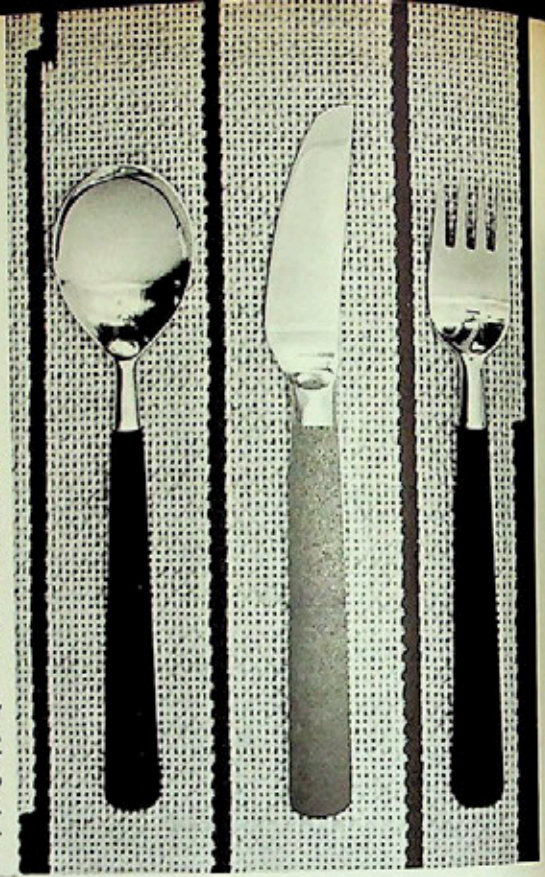
De l'antiquité à nos jours.

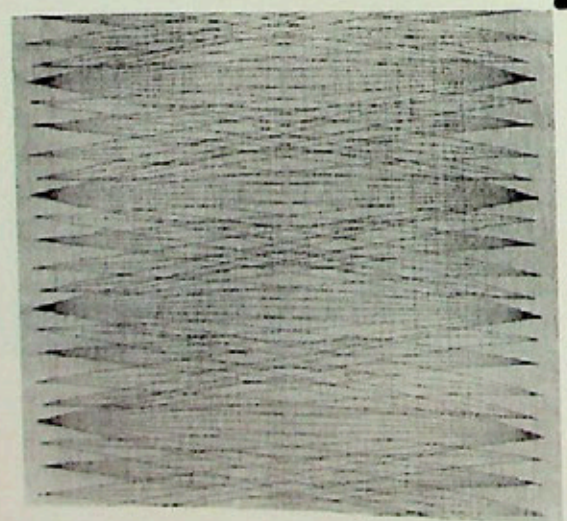
Oy Finnrya Ab
(Helsinki-Hiekkaharju. Finlande).
garde la tradition riche et séculaire de la production scandinave des tapis de haute laine.
C'est avec la plus grande fierté que nous soignons cette tradition.
En vente à Paris exclusivement à Formes Finlandaises, 9, place de la Madeleine, Paris ANJ. 20.22 et à la Société Parisienne Tapis, 93, rue d'Amsterdam Paris 8e
Représentant pour la France : Formes Finlandaises



A Paris on trouve la plupart des articles finlandais chez Formes Finlandaises. Mais si l'on désire d'autres informations sur l'art décoratif de Finlande on peut visiter ou écrire à **Finnish Design Center** *Katarmikatu 19, Helsinki, où une exposition permanente présente les dernières nouveautés finlandaises.*

Le modèle « Lion de Luxe » est un couvert en acier inoxydable et manches de palissandre, dessiné par Bertel Gardberg et fabriqué par **Hackman & Co** *Usine de Sorsakoski. En vente chez Formes Finlandaises.*

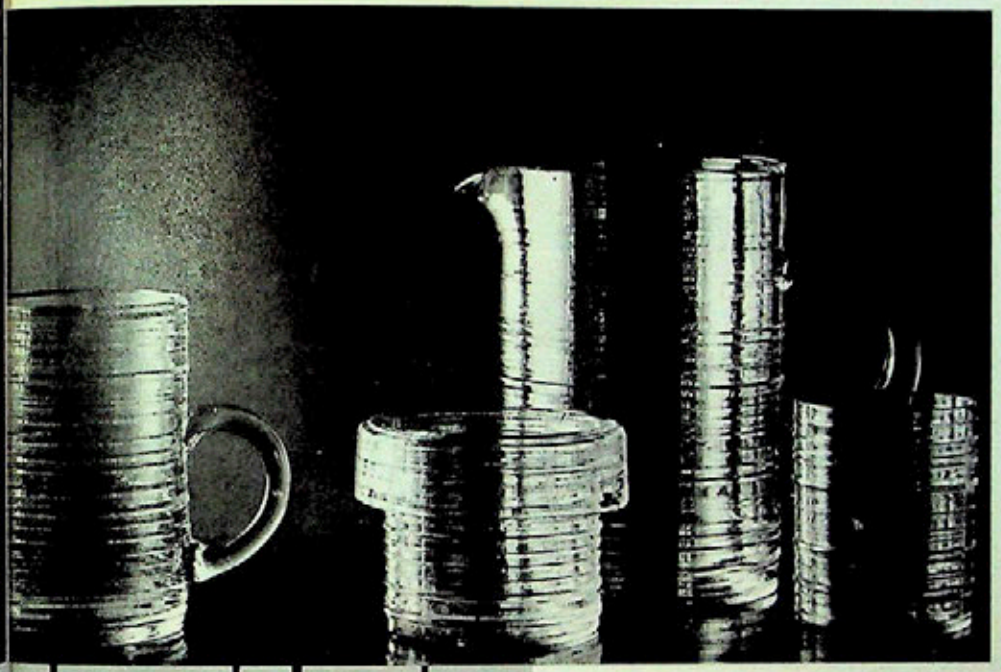


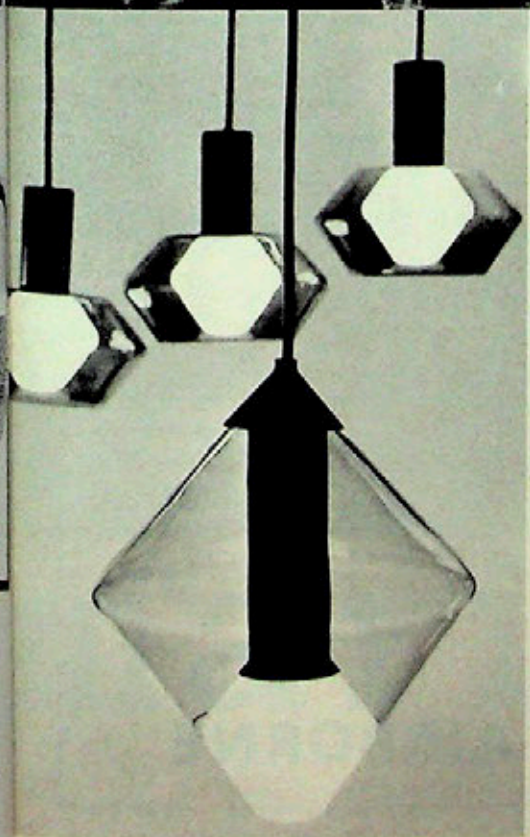


Nappe, « Jeu des lignes », dessinée par l'artiste Dora Jung. Ces produits en damas de lin fabriqués par **Oy Tampella Ab** *allient harmonieusement l'art à la qualité. En vente chez Formes Finlandaises, 9, place de la Madeleine, Paris 8e*

Fauteuil d'Alvar Aalto
N° 45 en bouleau courbé et rotin.
Créé en 1947 pour l'exposition « L'Œuvre des architectes Aino et Alvar Aalto pendant 25 ans ».
Depuis, ce fauteuil et ses variations ont été utilisés dans le monde entier pour des décors et des intérieurs.
L'exportateur de meubles Aalto :
Artek, Keskuskatu 3, Helsinki, Finlande.
En vente chez Formes Finlandaises.

« Rustica » est une nouvelle série de verres dessinée par Kaj Franck en verre soufflé clair ou fumé. La série comprend plusieurs grandeurs différentes. Fabrication :
Wärstilä Nuutajärvi Glassworks, Finlande
Représentant en France : Anca S. A.,
en vente chez Formes Finlandaises.





Cet ensemble de lampes, créées par Tapio Wirkkala, appartient à la série qui lui a valu le Grand Prix à la Triennale de Milan en 1960.
Fabrication :
Idman, Helsinki, Finlande
En vente chez
Formes Finlandaises.

La belle carafe en verre épais est un bon exemple de la ligne simple de Tapio Wirkkala. Les verres sont de la même série fabriquée par les verreries de Karhula-Iittala Helsinki, Finlande.
Importateur en France :
Anca S.A.
En vente chez
Formes Finlandaises.

une piscine... ça ?

non, bien sûr ! Pour avoir une «vraie piscine», il faut de l'eau claire, limpide, saine que vous ne serez pas obligé de changer continuellement :

entièrement automatique, le super filtre Culligan fait ce travail pour vous.

10 fois moins encombrant que les anciens filtres à lit de graviers, le filtre automatique Culligan est aussi 10 fois plus efficace grâce à la DIATOMÉE. Cette extraordinaire poussière de fossiles lui permet, en effet, de filtrer l'eau jusqu'à 0,5 µ, si pure que vous pourriez la boire.

vraiment économique, c'est la formule idéale pour la piscine particulière : filtre moins cher à l'achat, ne nécessitant ni gros œuvre, ni camouflage. La même eau fait toute une saison.

Du simple conseil à la construction complète... du simple bassin à la piscine «Grand Standing»... Culligan vous propose ses services : plans, construction, techniciens et la fameuse piscine SOTEC en acier, revêtue de carrelage, indéformable, pose instantanée, sans entretien.
CULLIGAN, c'est aussi le spécialiste mondial de l'eau adoucie.

Large possibilité de crédit.

Pas plus gros qu'un ballon de plage... le super filtre Culligan est indispensable à votre piscine.

Culligan France

31-35 avenue de Lowendal, Paris 15e
téléphone SUF 90-10, SUF 25-87, 22 agences en France

xxx

FFF
FFFFF
FFFFFF
FFFFF
FFF

FORMES FINLANDAISES

9, PLACE DE LA MADELEINE PARIS VIIIe ANJ. 28-22

LISTES DE MARIAGE
MEUBLES
TAPIS
TEXTILES
COUTELLERIE
OBJETS D'ART ET FORMES UTILES
SECTION SPÉCIALISÉE POUR L'HOTELLERIE

Chaise pliante
en bouleau
siège laminé noir

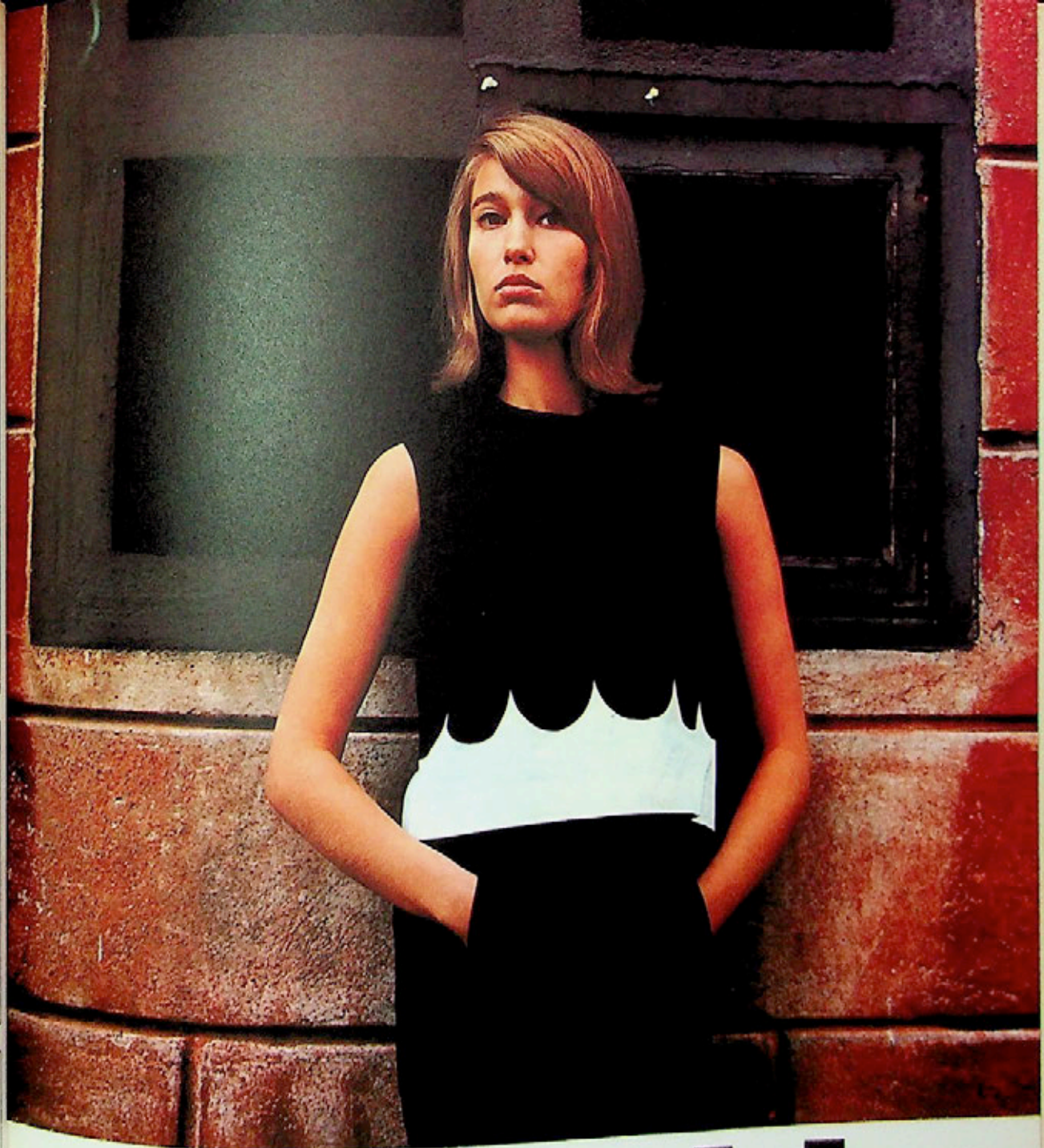
RIVE GAUCHE
Galerie R. A. Augustinci
44, rue de Fleurus - LIT. 04.91
Paris 6e

RÉFORME DE LA PUBLICITÉ

Collages par
ASGER JORN

Sur la
photographie
reproduite pages 66-67
dans notre numéro 110, la banquette à
coussins de cuir sur piétement chromé qui apparaît
à droite est formée de trois chauffeuses
« Joker » créées par
Olivier Mourgue
et éditées
par

AIRBORNE

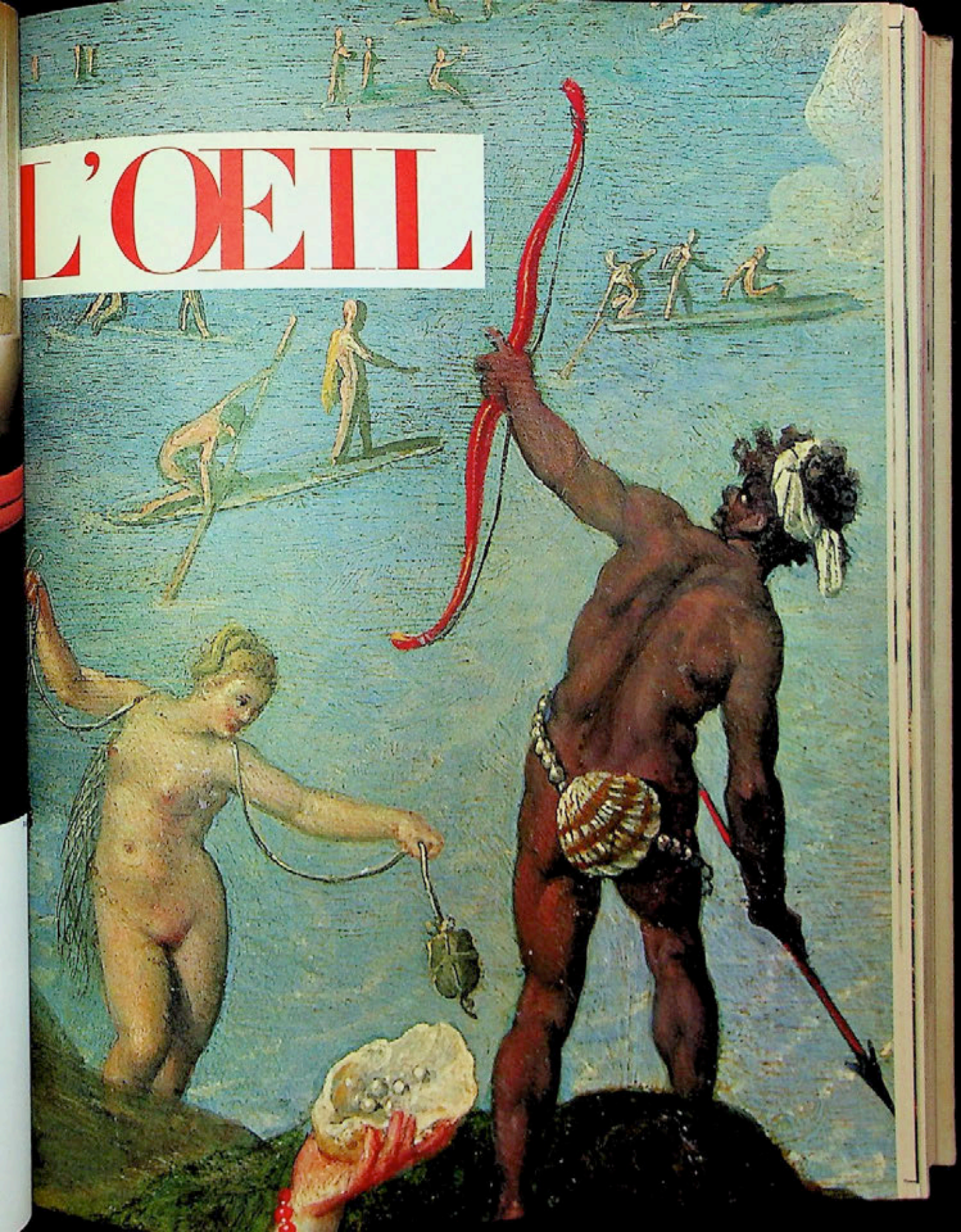


marimekko

FORMES FINLANDAISES
9, Place de la Madeleine
PARIS

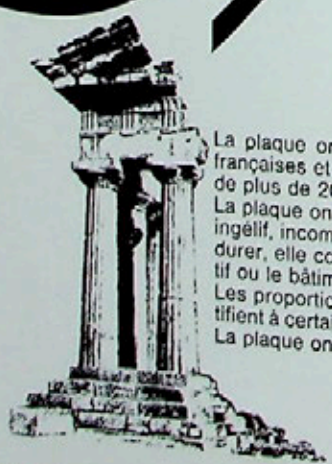
Knoll International France présente une nouvelle série de fauteuils et canapés de grand confort. Montés sur des bases d'acier chromé ou de bois, recouverts de tissus variant à l'infini par les coloris et les matières, ces sièges trouvent leur place dans les maisons comme dans les bureaux. Voulez-vous recevoir notre documentation?

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE 268, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS VIIe - INVALIDES 73-59


L'ŒIL

1,618033988751

PLAQUES ONDULEES Eternit



La plaque ondulée Eternit est conforme aux normes officielles françaises et sa qualité est garantie par une production annuelle de plus de 20.000.000 de m2.
La plaque ondulée Eternit est un matériau de sécurité, inaltérable, ingélif, incombustible et ne nécessitant pas d'entretien. Faite pour durer, elle couvre aussi bien la maison individuelle que le collectif ou le bâtiment industriel.
Les proportions harmonieuses de la plaque ondulée Eternit s'identifient à certains rapports réputés pour leur beauté et leur équilibre.
La plaque ondulée Eternit apporte aussi la couleur.

Eternit S.A. AU CAPITAL DE 64 320 000 F. PROUVY NORD • PHONE : 6 A THIANT • TELEX : 81069

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 112 · AVRIL 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Jacopo Zucchi, le plus nordique des maniéristes toscans, *par Nicole Dacos* . 2
Marcel Duchamp, hier et demain, *par Robert Lebel* 12
Clés pour l'art malangan, *par Vincent Bounoure* 20
Peintures récentes de Bernard Dufour, *par Jacques Lassaigne* 28
Coup d'œil sur les grandes ventes de la saison 38
Les livres sur l'art 46

L'ŒIL du décorateur

Goût parisien, tranquillité provinciale 52
Idées pour des cuisines 60

Photographies

Photographies en noir: *Oscar Savio, Archives du Musée d'Anvers et de la Galerie des Offices à Florence:* Jacopo Zucchi; *Archives des Musées Ethnographiques de Berlin, Munich, Dresde, Anvers et Vienne, du British Museum, du Lindenmuseum, Stuttgart, du Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne:* Clés pour l'art malangan; *Marc Lavrillier:* Bernard Dufour; *Pierre Berdoy:* Goût parisien, tranquillité provinciale.

Photographies en couleurs: *Oscar Savio: page de couverture et page 11; Marc Lavrillier: page 31 et 32; Pierre Berdoy: pages 55, 56 et 60.*

Notre couverture: *Jacopo Zucchi:* La pêche des coraux. *Peinture sur cuivre. Détail. Rome, Galerie Borghèse.*

Notre prochain numéro

L'exposition d'art byzantin à Athènes • Du nouveau sur Lautrec • Rauschenberg • Hommage à Le Corbusier.

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–;* zone franc *(avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Canada: *$20.–;* Amérique du Sud *(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 8.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

Jacopo Zucchi : Allégorie de l'Eau.
Rome, Palazzo Firenze, Salle des Eléments.
1574-1575.

JACOPO

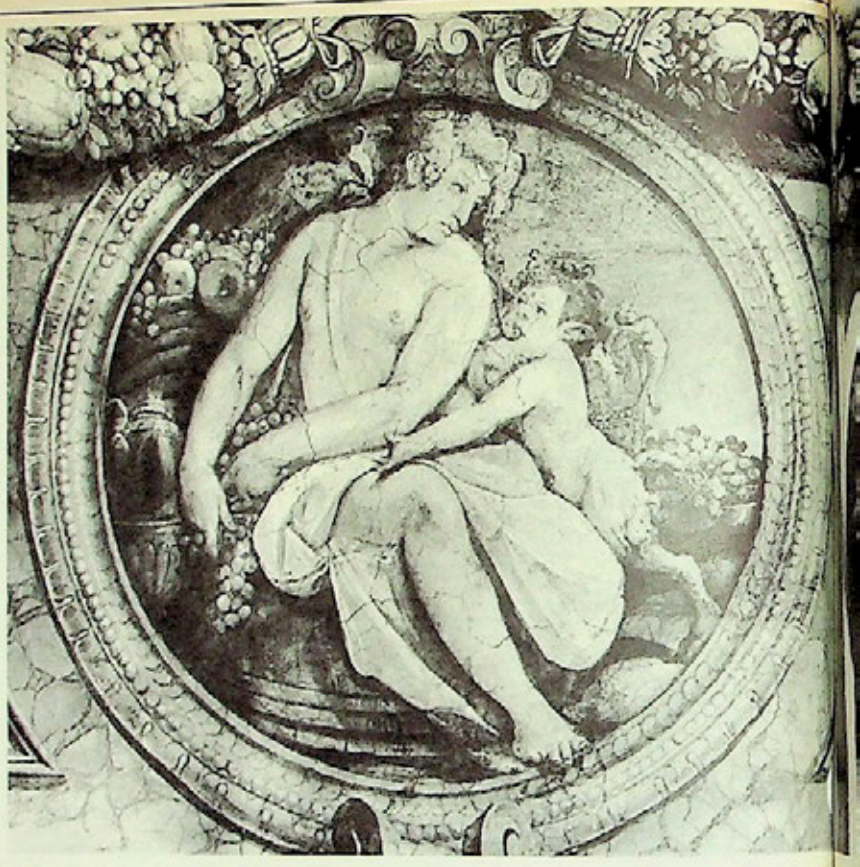
Giuliano Briganti a bien montré comment l'inspiration créatrice tend à s'émousser chez les peintres maniéristes de la troisième génération, qui se replient pour la plupart dans les jeux complexes mais souvent stériles de l'éclectisme académique. Dans ce climat fin de siècle, Jacopo Zucchi — ou del Zucca comme l'appelle Baglione — se signale par une sensibilité vive et limitée à la fois qui en fait l'un des artistes les plus représentatifs de l'époque. Son rôle n'a pas été suffisamment souligné jusqu'ici et aucune monographie ne lui est encore consacrée. Or l'action de Zucchi fut déterminante sur les grandes écoles maniéristes en dehors d'Italie, et sa

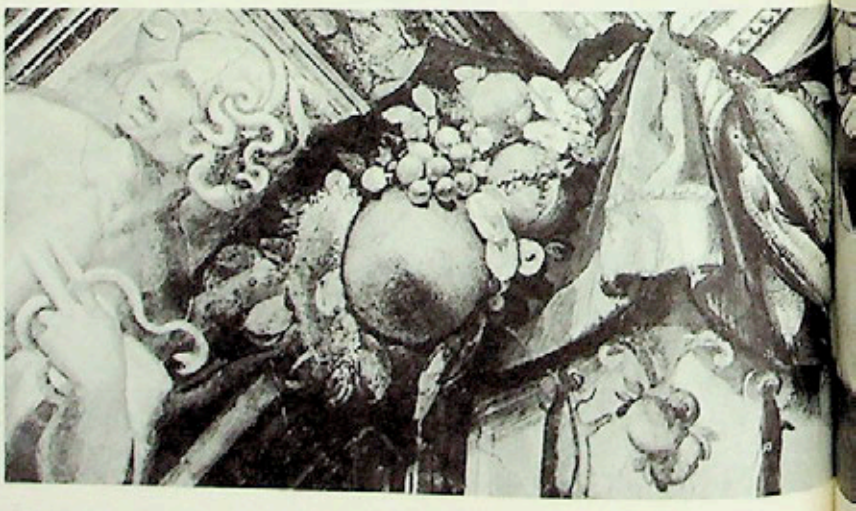
ZUCCHI

le plus nordique des maniéristes toscans

par Nicole Dacos

JACOPO ZUCCHI



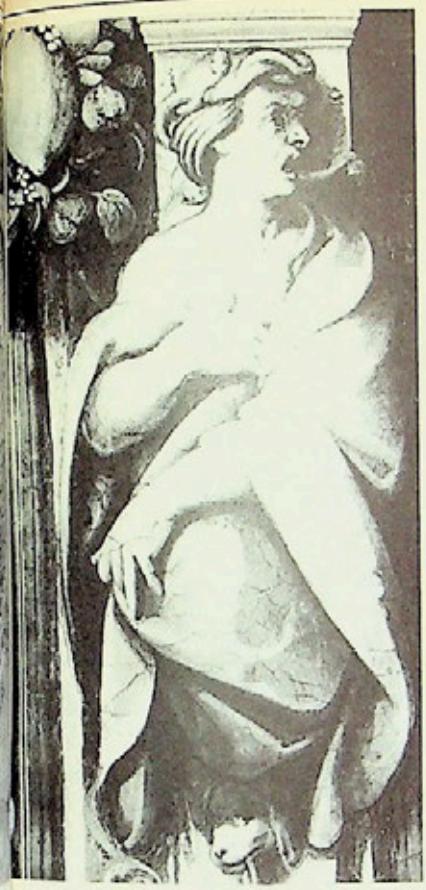


Jacopo Zucchi : Décor du Palazzo Firenze à Rome. En haut de la page : Bacchus. *Détail de la salle des Saisons. Ci-dessus et page ci-contre :* Salle des Eléments. *1574-1575. Détails.*

peinture annonce, à plus d'un égard, l'art du XVIIe siècle.

Jacopino naquit à Florence aux environs de 1541. Il reçut sa première formation dans la *bottega* de Vasari et participa, sous sa direction, à la décoration du Palais Vieux. Avec le peintre arétin collaborait également le Brugeois Jan Van der Straet, plus connu sous le nom italianisé de Giovanni Stradano. La verve du Flamand et sa tendance au rendu réaliste des objets, héritée de son maître Aertsen, attirèrent aussitôt Zucchi, dont le tempérament porté à la minutie se manifestait déjà. Cette rencontre allait être décisive. Sous l'influence de Stradano, Zucchi allait se mettre à cultiver le genre des petits tableaux pour *studioli*, où il pouvait entasser dans un espace restreint une foule de personnages et d'objets.

Zucchi accompagna Vasari au Vatican en 1570-71 et connut alors un autre artiste des Pays-Bas, Barthel Spranger, qui était le peintre officiel de Pie V. On ignore si ce compatriote de Stradano contribua lui aussi



à l'orientation que prenait Zucchi, mais de son côté il ne resta certainement pas insensible au style du Florentin, qu'il allait prendre plus tard comme modèle. A ce moment, Zucchi se montre encore très attaché au style de son maître, dont il se distingue pourtant par l'emploi de tonalités froides, dominées par les gris, les roses et les verts, qui vont bientôt caractériser sa palette.

C'est seulement lorsqu'il entre en 1572 au service du cardinal Ferdinand de Médicis, auquel il allait rester attaché toute sa vie, que Zucchi se révèle véritablement. Le prince le chargea d'abord de décorer sa demeure du Champ de Mars, qui a gardé depuis le nom de *Palazzo Firenze*. Dans les deux salles dont les fresques sont conservées, le peintre a représenté successivement les allégories des Saisons et celles des Eléments (voir pages 2-3 et 4-5). Par leurs effets de clair-obscur violent, certaines scènes évoquent parfois l'art du Caravage et, en particulier, le *Jeune Bacchus malade* de la Galerie Borghèse. Mais Zucchi se montre surtout étonnant décorateur. Les grandes fresques sont noyées dans une orgie de guirlandes composées de fleurs, de fruits, de poissons et d'oiseaux accrochés à des corniches dorées ou à des caryatides en grisaille, qui confèrent à la voûte une animation intense. L'artiste excelle à rendre les fruits et les produits de la faune marine, avec leurs reflets nacrés, harmonisés à la gamme froide de sa palette. Mais, prisonnier de la mentalité rigide de la Contre-Réforme,

JACOPO ZUCCHI

Jacopo Zucchi : Naissance de saint Jean-Baptiste. *Détail.*

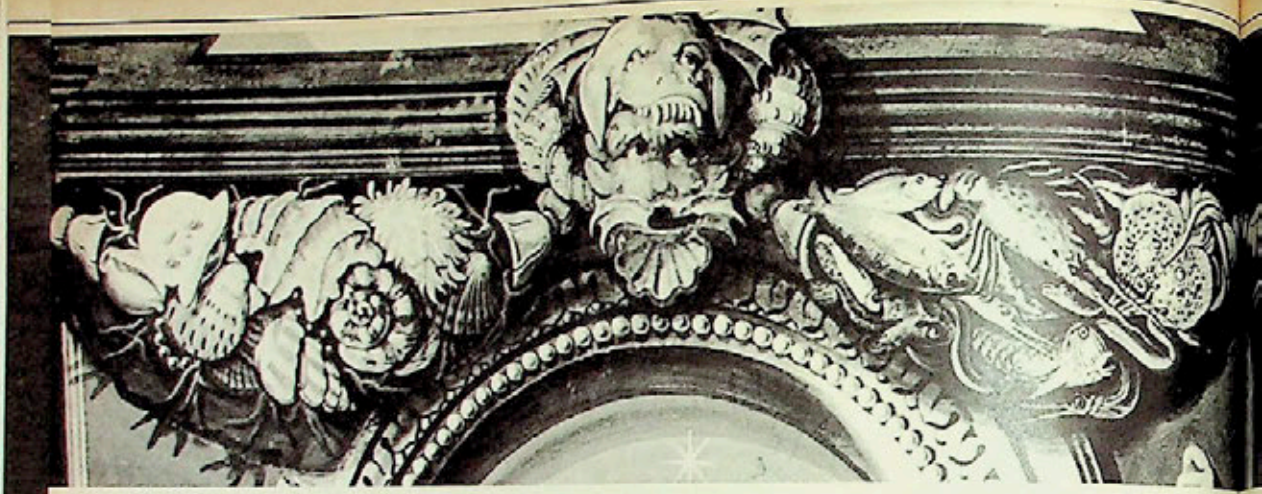
Jacopo Zucchi : Naissance de saint Jean-Baptiste. *Toile. 230×330 cm. Vers 1575. Rome, église San Giovanni Decollato.*

Giovanni Stradano : Légende de saint Nicolas. *Dessin. Florence, Musée des Offices.*

il se voit forcé d'assortir les festons à chaque divinité ou allégorie, en y joignant les attributs qui s'y rapportent. L'ensemble est en effet régi par un programme strict, auquel n'échappe aucun détail.

Pour le *studiolo* de Ferdinand, Zucchi peignit la *Pêche des coraux* (voir page 11), où il reprit le thème de l'*Allégorie de l'eau*. L'attitude des femmes installées sur les écueils, le regard tourné vers le spectateur, a induit Baglione à croire qu'il s'agissait de portraits. Mais, bien que le cardinal fût célèbre par sa vie brillante, on l'imagine mal, en pleine Contre-Réforme, admirant dans l'intimité de son cabinet les charmes des dames de la société romaine.

Dans le cadre limité de la petite plaque de cuivre, l'artiste réalise une de ses œuvres les plus réussies, tant du point de vue de la composition des groupes que de celui du dosage des couleurs. Mais, plus qu'au traitement des corps maniérés, il s'attarde à l'évocation poétique des lointains bleutés du paysage — peut-être inspiré par l'antique — et se concentre sur l'avant-plan, où il répand à profusion d'infinies variétés de coraux et de coquillages. L'influence nordique y est manifeste, et l'on songe à Stradano, qui avait représenté au Palais Vieux, dans le *studiolo* de François Ier de Médicis, une allégorie de l'*Alchimie*, où s'entassent flacons et alambics. Dans un petit tableau perdu destiné à la même salle, il avait illustré la *Recherche des Minéraux*, qui était probablement plus proche encore de l'œuvre de Zucchi. L'incidence du Brugeois lui permet donc d'épanouir son

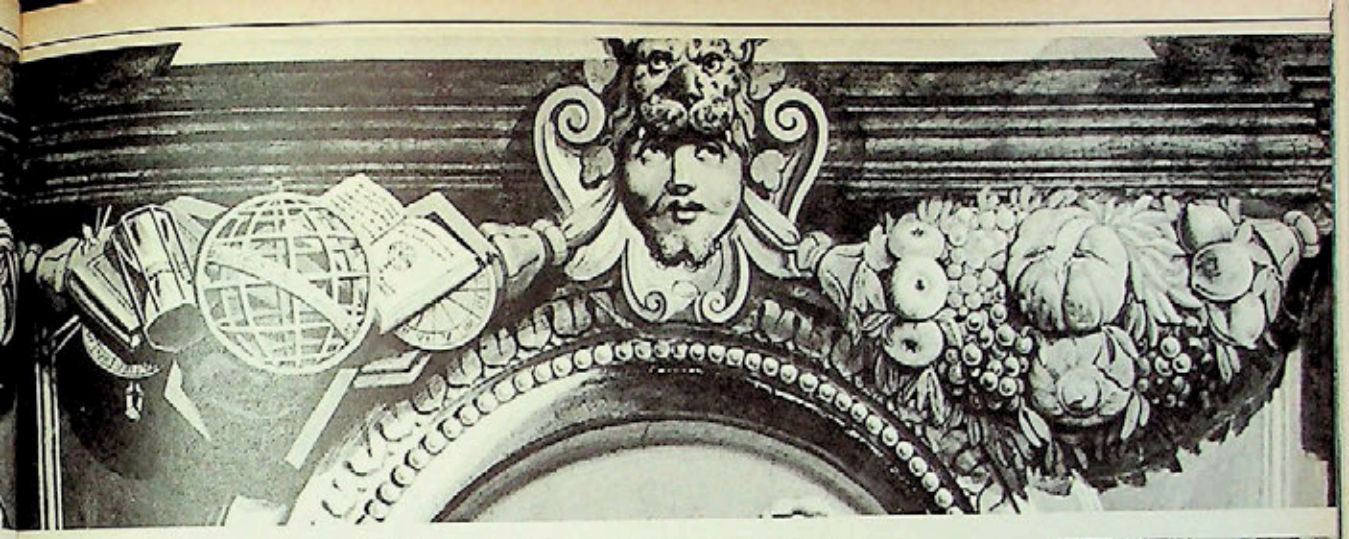


Jacopo Zucchi :
Décor de la galerie du Palazzo Rucellai-Ruspoli *à Rome.*
Détails. 1588-1589.

tempérament de miniaturiste-né et simultanément, en s'inscrivant dans la tradition des réalistes flamands, Zucchi contribue à libérer les *Still-leven* de leur contexte mythologique. Si l'on isole l'avant-plan du tableau, qui s'impose spontanément à la vue, on se trouve presque en présence de coquillages de Van der Ast. En outre, le perroquet et plus particulièrement le singe, considérés généralement comme l'apport des *Vanités* flamandes du XVII[e] siècle, anticipent, avec la même portée symbolique, les compositions de Snyders (voir page 10).

L'influence nordique se confirme dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, que Zucchi peignit pour l'église de *San Giovanni Decollato* (voir pages 8 et 9). Dans cette toile, où des portraits d'un réalisme vigoureux voisinent avec des silhouettes essentiellement décoratives, selon l'alternance caractéristique du maniérisme finissant, l'artiste s'applique surtout au rendu d'un brocart ou d'une aiguière, attiré toujours par les éléments de natures mortes. L'action de Stradano se révèle ici dans le fond du tableau qui s'ouvre, au-delà d'une tenture dorée, sur une scène d'intérieur (voir page 8). La formule, à ce moment inconnue des Italiens, est empruntée totalement au Brugeois, dont on peut comparer, entre autres, le dessin du *Don de saint Nicolas* (voir page 9). La scène y est animée également d'une femme dans l'attitude des ménagères de Pieter Aertsen, qui est entourée d'animaux domestiques blottis près de l'âtre. Des ustensiles de métal sont suspendus au-dessus de la flamme et des plats s'alignent sur les étagères.

Pour les fresques monumentales d'inspiration religieuse, Zucchi atteint rarement à cette qualité. Néanmoins, il laissa dans ce genre un ensemble de qualité dans l'abside de *Santo Spirito in Sassia*, qu'il couvrit de scènes relatives au dogme du *Saint-Esprit*. Il réussit à y créer un prestigieux décor illusionniste, scandé de puissantes colonnes torses, et dont les dominantes rose et violet confèrent à la composition une froideur désormais habituelle. Mais l'inspiration didactique et rigoriste de la Contre-Réforme ne répond pas aux tendances pro-



fondes de l'artiste, qui évolue avec plus d'aisance dans l'art de la décoration pure.

A la même époque, il fut chargé de peindre à fresque la vaste galerie du Palais Rucellai-Ruspoli, au Corso (voir pages 6 et 7). Comme pour le Palais Firenze, il en établit lui-même le programme. Il jugea même nécessaire de consacrer à ses peintures un opuscule, le *Discorso sopra li dei de' gentili e loro imprese*, dans lequel il décrit les divinités représentées. Le texte éclaire le climat psychologique de l'artiste, qui avoue avoir accepté la commande par désir de gloire et de gain. Le ton est caractéristique: « *J'affirme donc que, devant décorer la galerie des Rucellai de diverses peintures et caprices... j'ai réparti le programme suivant et établi, comme on le verra, tableau par tableau, l'origine et le caractère des dieux des gentils, d'après ce que nous avons tiré de différents auteurs.* » Zucchi traite la mythologie avec un détachement complet. Les dieux antiques ne suscitent plus en lui l'enthousiasme qu'ils inspiraient aux artistes du début de la Renaissance et sont ravalés au rang d'idoles des païens, dont « grande fut la sottise ». C'est l'époque où Monseigneur Paleotto publiait sa diatribe contre l'imitation des Antiques, peuple tombé dans l'erreur et par conséquent diabolique. Si Zucchi n'a rien de la virulence du prélat, le scepticisme de son écrit se ressent de l'atmosphère de l'époque, imprégnée des édits du Concile de Trente. Cette distance prise par l'artiste vis-à-vis du thème traité est significative de la crise profonde que traverse le Cinquecento finissant. Avec la conscience d'un philologue qui n'échappe pas à la pédanterie, il *favella*, se perd en discussions raffinées et accumule consciencieusement, auprès de chaque divinité, les attributs que lui prêtent les Anciens.

Néanmoins, certaines de ces grandes compositions témoignent d'une assimilation accomplie des maîtres de la Renaissance auxquels Zucchi se réfère parfois avec un goût archaïsant et dont il transpose les modèles dans un style unifié et cohérent. En outre, ces œuvres déterminent profondément le développement du maniérisme international. On en décèle des réminiscences chez Van

Haarlem, Wtewael, Bloemaert et Van Aachen, qui interprètent l'art de Zucchi au sein de l'école de Haarlem et utilisent également des gravures de Matham et de Goltzius, inspirées de ses compositions. Frédéric Sustris et Pieter Candid répandent son art à la cour de Munich. Enfin, Spranger en est profondément imprégné dans ses œuvres praguoises.

Comme au Palais Firenze, Zucchi s'affirme surtout dans les larges festons dont il tapisse la voûte. Bien qu'ils soient toujours en connexion étroite avec les divinités qu'ils encadrent, l'artiste se surpasse en ingéniosité pour justifier leur présence. Aux grappes traditionnelles, faites des produits les plus variés de la flore et de la faune, et dont les éléments se combinent parfois en des compositions presque arcimboldesques, il joint des vases, des instruments de musique, des livres, des sabliers,... dont les assemblages contiennent en germe toute l'iconographie des natures mortes du XVII^e siècle.

La dernière œuvre romaine de Zucchi, *Amour et Psyché*, permet de saisir la problématique de l'artiste au bout de sa courte carrière (voir page 10). La toile, conservée à

▲ *Fr. Snyders*, Fruits et fleurs.
163 × 233 cm. Anvers, Musée des Beaux-Arts.

Jacopo Zucchi, Amour et Psyché. *Toile.* ►
173 × 130 cm. 1589. Rome, Galerie Borghèse.

Page ci-contre : Jacopo Zucchi, La pêche des coraux.
Cuivre. 55 × 45 cm. Vers 1574-1575. Rome, Galerie Borghèse.

la Galerie Borghèse, est signée et datée de 1589. Dans l'alcôve recouverte de tentures rouge sombre, émerge la jeune Psyché parée de perles et de draperies reproduites avec grande attention et qui lui dessinent des arabesques étincelantes sur le corps trop hanché. De la lampe qu'elle tient, un faisceau de lumière se répand sur Eros, dont le corps abandonné, voilé discrètement par un somptueux bouquet de fleurs, est surpris dans son premier éveil. La clarté qui ruisselle sur le lit orné fait pressentir la pénombre du Caravage.

La même année, Jacopino accompagne Ferdinand de Médicis à Florence. A l'occasion des noces de son mécène — qui renonce à la pourpre cardinalice et à l'espoir de la tiare pour épouser Christine de Lorraine — Zucchi décore aux Offices la chambre à coucher du prince de thèmes ovidiens. Puis, à peine réinstallé dans sa terre natale, il s'éteint, laissant une œuvre riche, mais dont les formules maniéristes ont entravé le développement. Paralysé par la nécessité d'un art érudit, il n'a pas su s'émanciper des compositions allégoriques pour donner libre cours à son tempérament de décorateur et ne trouva qu'une solution partielle à cette crise en se tournant vers le réalisme flamand. Par ailleurs, l'existence malheureuse dont l'artiste se lamente dans le *Discorso* est peut-être en partie le fait de son incapacité à s'adapter au milieu rigide de la Contre-Réforme. On pourrait presque lui prêter le propos du Caravage, s'écriant qu'*un bon tableau de fleurs lui coûtait autant de peine qu'un bon tableau de figures*». Mais Zucchi n'a pas eu le génie de rompre avec la tradition.

Si vous voulez en savoir davantage

Les documents concernant Zucchi ont été réunis par A. Calcagno, Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma *dans* Il Vasari, *5 (1932) pp. 39-56 et 119-168. Pour situer l'artiste dans la peinture maniériste, consultez G. Briganti*, La maniera italiana *(Rome, 1961). Enfin, les rapports de Zucchi avec le milieu flamand sont abordés dans N. Dacos*, Les peintres belges à Rome au XVIe siècle *(Bruxelles, 1964).*

Oeuvre de jeunesse récemment retrouvée, peinte vers la fin de 1908 dans le style post-fauve, premier envoi de Duchamp au Salon des Indépendants en 1909.

Marcel Duchamp hier et demain

PAR ROBERT LEBEL

Lorsque Marcel Duchamp débarqua pour la première fois à New York en juin 1915, des journalistes vinrent l'interroger et l'une de ses déclarations fut publiée sous le titre: *Un renversement complet des opinions d'art par Marcel Duchamp, Iconoclaste. (A complete reversal of art opinions by Marcel Duchamp, Iconoclast,* dans *Arts and Decoration*, New York, septembre 1915.) On ne pouvait mieux définir d'emblée le rôle qu'il assume depuis cinquante ans.

L'iconoclasme s'est réintroduit dans l'art avec le cubisme, on le sait, et, depuis lors, il a été le principal aiguillon des avant-gardes successives. Spécifions toutefois que pour chaque avant-garde, à commencer par le cubisme, et pour chaque artiste d'avant-garde, à commencer par Picasso, l'iconoclasme fut un stimulant décisif mais passager. Aussitôt le but atteint, qui était de discréditer les images précédentes, chacun se mettait en devoir d'en reconstituer d'autres. « Analytique » au début, puis en 1913, « synthétique », pour devenir franchement figuratif vers 1918, le cubisme a mis au point une dialectique dont les avant-gardes ultérieures se sont beaucoup servies.

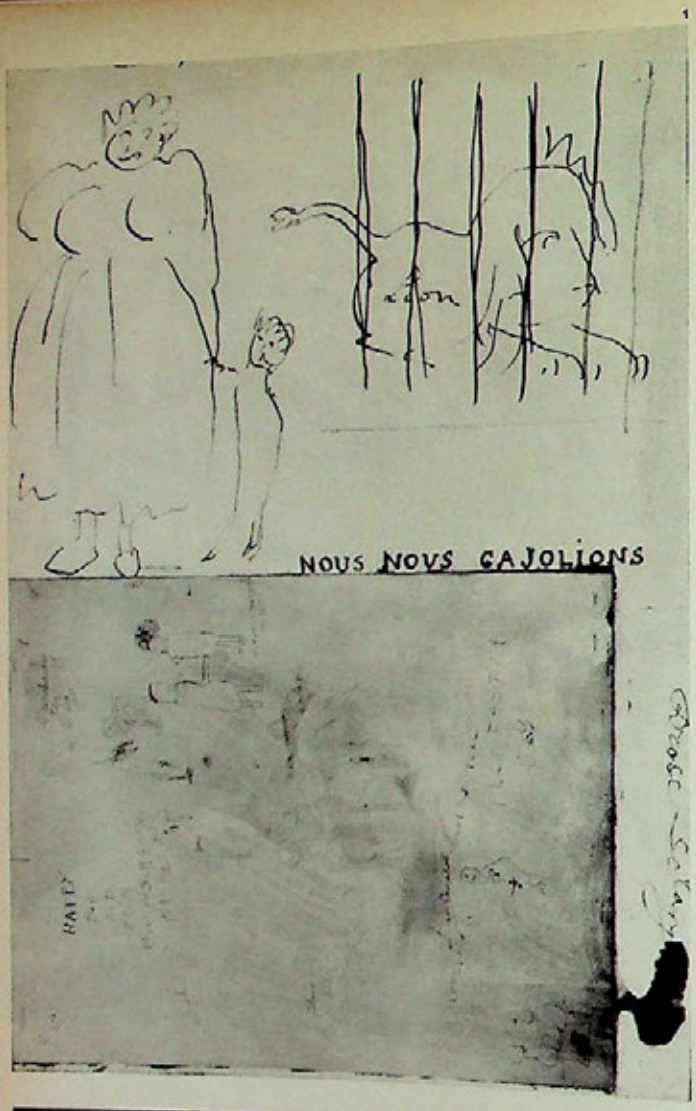
Finalement, il n'y aura eu qu'un unique iconoclaste à *outrance*: Marcel Duchamp, le seul qui le soit demeuré toujours et qui le soit encore aujourd'hui. Ce trait caractéristique nous semble expliquer son extraordinaire auréole américaine et la non moins extraordinaire méfiance à son égard des Français.

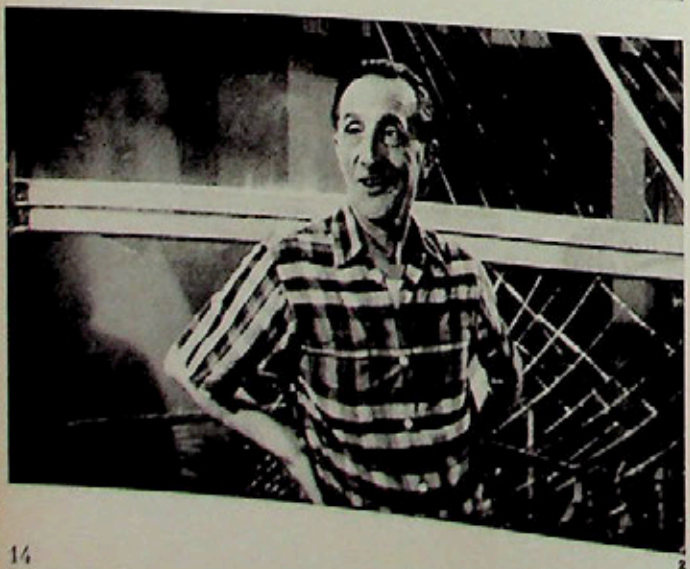
Nous nous en voudrions de prendre parti dans la querelle de préséance qui oppose actuellement les avant-gardes d'Europe et d'Amérique, également gagnées par le chauvinisme, mais il faut bien admettre que l'iconoclasme a trouvé aux Etats-Unis un providentiel bouillon de culture. Duchamp s'en est aperçu très tôt puisque son *Nu descendant un escalier*

banni du Salon des Indépendants de 1912 par le « cubiste » Gleizes, fit sensation l'année suivante à l'Armory Show, organisée à New York par des peintres américains plutôt timides. Ce qui surprend encore plus, c'est que cette toile, après un demi-siècle, soit toujours considérée en Amérique comme ultra-révolutionnaire et qu'elle reste pour tous, initiés ou profanes, un sujet quotidien d'ébahissement, d'exégèse ou de plaisanteries.

Aucun tableau moderne, certes, ne suscite en Europe un intérêt public aussi soutenu et, même parmi les anciens, il n'y a guère que la « Joconde » qui soit dotée d'un rayonnement comparable. Evidemment, dans le *Nu descendant un escalier*, les Américains durent reconnaître instinctivement leur anti-Joconde, leur Joconde iconoclaste, qui les plaçait enfin sur un pied d'égalité avec l'Europe, et le geste de Duchamp à son retour à Paris en 1919, affublant d'une moustache et d'une barbiche la « Joconde » convertie en *ready-made*, acheva de sceller le pacte de connivence.

Duchamp fut-il l'homme prédestiné de l'art américain? L'histoire compte plusieurs de ces colonisateurs de la peinture qui partirent à la recherche d'un terrain propice et qui le trouvèrent seulement très loin de chez eux. Pour survivre en France, Duchamp aurait dû s'accommoder de beaucoup d'images, celles de ses frères et sœur et beau-frère et amis, sans oublier les siennes comme il en a peint d'abord avec une virtuosité « rétinienne » si parfaite. En Amérique, la situation de la peinture n'était pas sans poser dans l'ensemble des problèmes analogues: trop d'images héritées, importées ou subies. Le choc de l'Armory Show, où les Américains apparurent considérablement « en retard » sur l'Europe, réveilla un iconoclasme latent et fit naître l'espoir jusqu'alors interdit





d'un saccage. Bienvenu donc, quand il survint en personne, ce jeune Français missionnaire de l'insolence, ce séducteur sarcastique, ce libérateur délibéré, cet évadé de l'échec, professeur d'échecs et d'évasion.

Une photographie que nous publions ici surprend Marcel Duchamp en flagrant délit d'auto-iconoclasme: il exulte littéralement devant les fêlures très apparentes de son *Grand Verre* qui lui a coûté neuf ans de travail et qui a été brisé. Le document est d'autant plus révélateur qu'il est extrait d'un film tourné en 1956 au Musée de Philadelphie pour la Télévision américaine.

On aurait tort de méconnaître la portée éducative d'un tel enseignement qu'une large diffusion fait pénétrer jusque dans les foyers les plus modestes. Alors qu'en Europe Dada mourut jeune et vraiment célibataire, les noces iconoclastes de Duchamp et de l'Amérique se prolongent aujourd'hui d'une nombreuse progéniture.

L'ambivalence de Marcel Duchamp et des sentiments qu'il inspire se traduit ainsi par certains incidents contradictoires que le biographe se doit d'enregistrer. Ils s'expliquent mieux dans le contexte des punitions raffinées que le Duchamp iconoclaste ne cesse d'infliger au Duchamp artiste, sans parvenir à lui faire passer le goût de s'offrir ostensiblement en holocauste, mais c'est par là même que son exemple s'impose aux jeunes artistes américains qui sont écartelés entre la griserie du refus et le besoin de « témoigner ».

Quelques critiques sérieux, et aussi peu dadaïstes que possible, se sont institués les gardiens actuels du souvenir Dada. Dès que point à l'horizon une analogie qui les alarme, ils dénoncent le coupable en criant au plagiaire. Les affres vertueuses de ces critiques leur viennent d'avoir mal

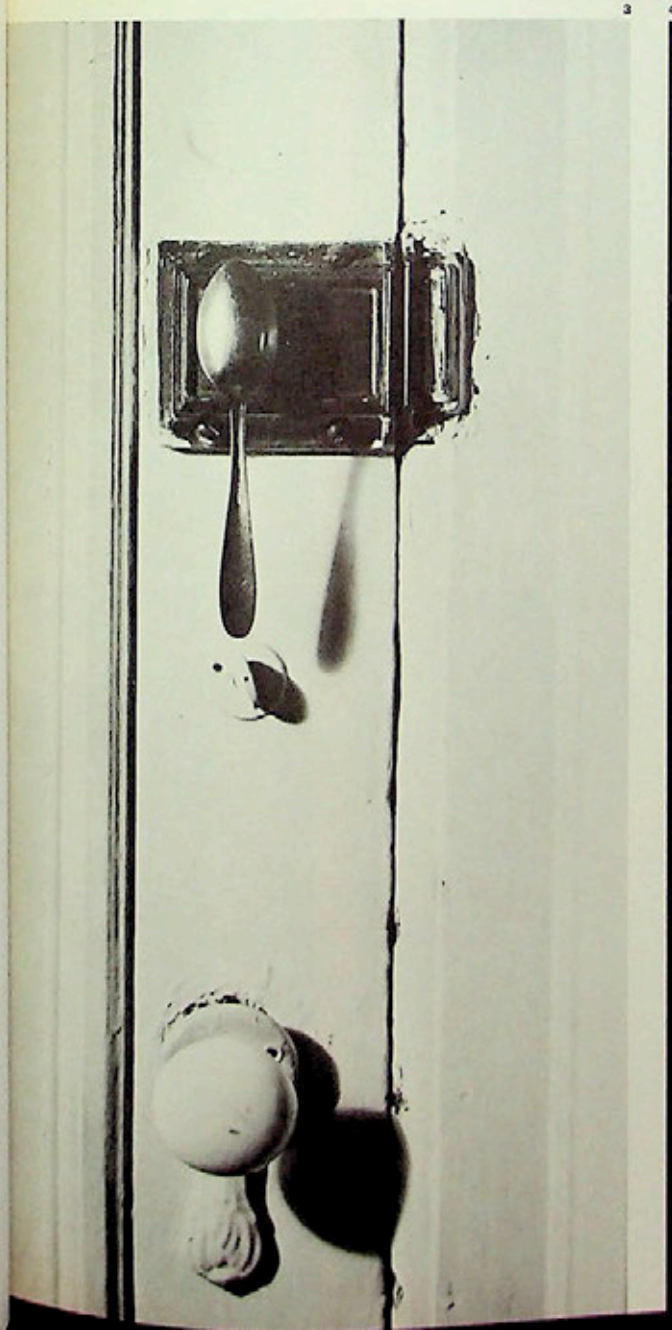
1. Nous nous cajolions. *Dessin à la plume, calembour et collage de photographie. 1925.*

2. *Duchamp au Musée de Philadelphie devant les fêlures du « Grand Verre ». 1956.*

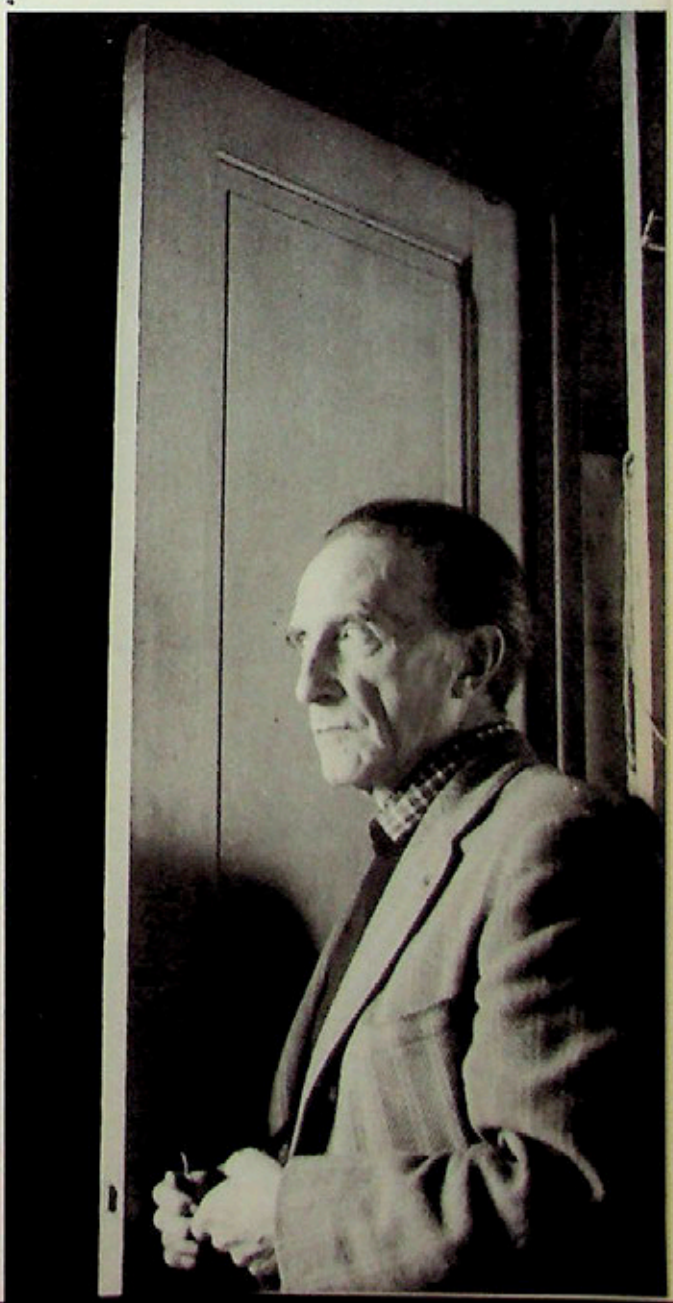
3. Verrou de sûreté à la cuiller. *1957. (« Du dos de la cuiller au cul de la douairière »).*

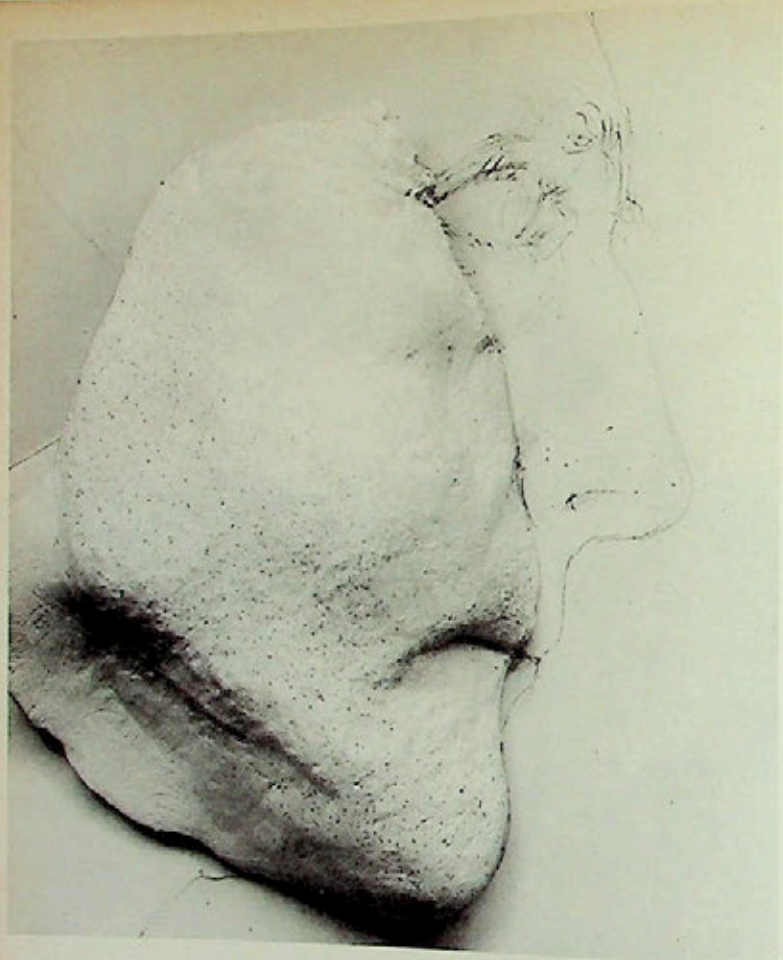
4. *Marcel Duchamp devant la porte qui est à la fois ouverte et fermée. Photographie extraite d'un film tourné en 1959 par la Radio Télévision française pour une émission qui a été supprimée au dernier moment.*

3



4





1

digéré les *ready-made*, dont l'époque Dada n'a retenu que l'humour démoralisant, alors qu'ils marquaient l'avènement d'un mode typiquement iconoclaste de penser et de voir.

Préservés, grâce à ce malentendu, des commentaires et du pillage, les *ready-made* ont traversé une longue période de latence pendant laquelle les artistes se sont bornés à en exploiter les effets esthétiques. Duchamp lui-même mit quelque temps à mesurer l'ampleur de ce qu'il avait découvert et il n'y parvint qu'après l'achèvement de ses expériences picturales, optiques et cinétiques dont la *Boîte-en-valise* constitua la somme, à la veille de la dernière guerre.

Allégé depuis lors, il exécute à une cadence extrêmement ralentie mais non exempte d'un semblant de régularité, des « objets » qui échappent à toute définition, si ce n'est qu'ils forment avec les premiers *ready-made aidés : Pharmacie* (1914), *A bruit secret* (1916), *L. H. O. O. Q.* (1919), *Why not sneeze?* (1921), une lignée désormais ininterrompue. Veillant à ce que ces « objets » soient moins reliés entre eux par leur aspect que par leur intention, toujours iconoclaste, Duchamp vise chaque fois à *désacraliser* l'icône lorsqu'elle va se réinvestir de sa valeur religieuse, sociale ou financière.

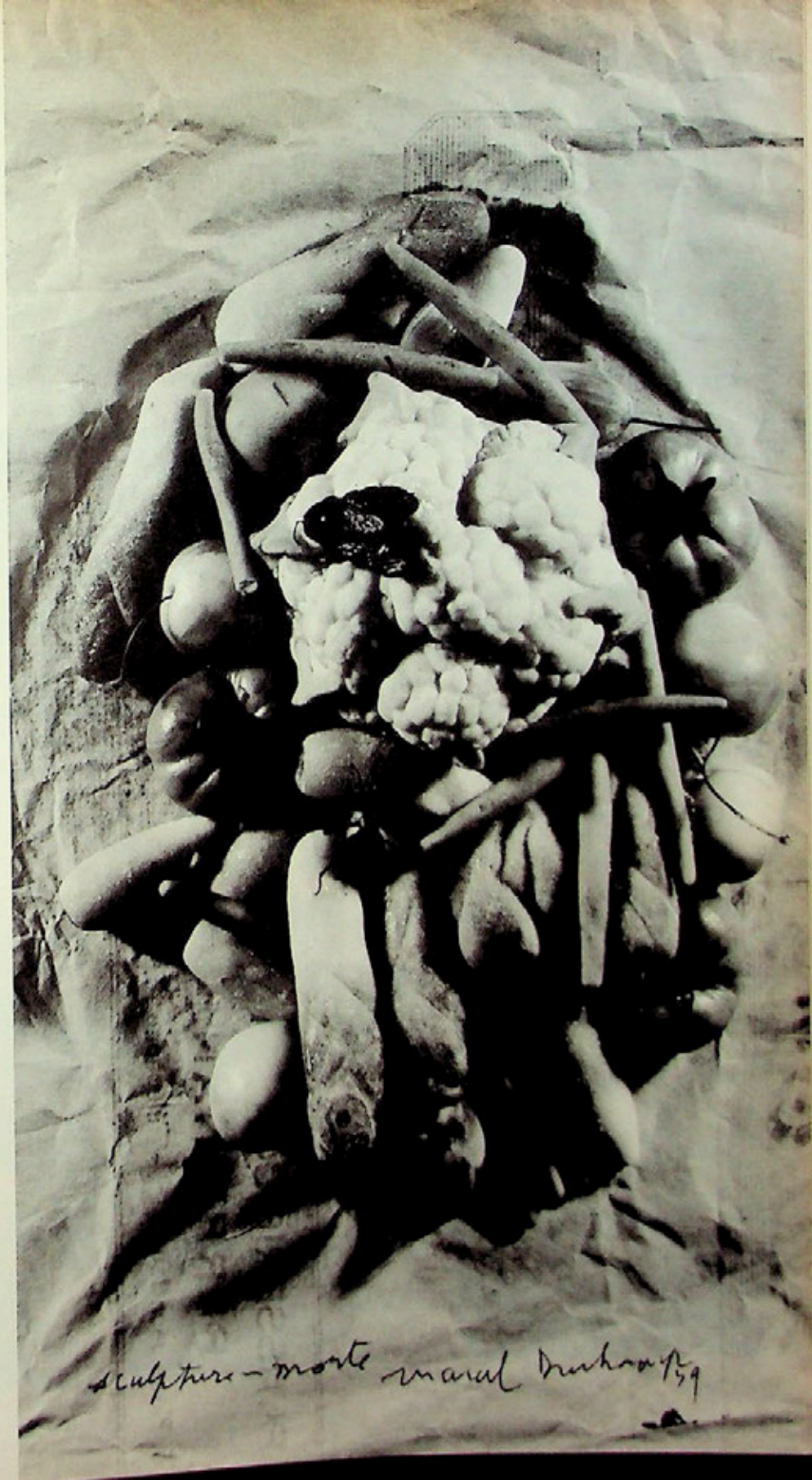
Or nous avons observé déjà que l'évolution des avant-gardes aboutit inéluctablement au retour des icônes et Gillo Dorfles s'est montré fort perspicace en saisissant ce phénomène

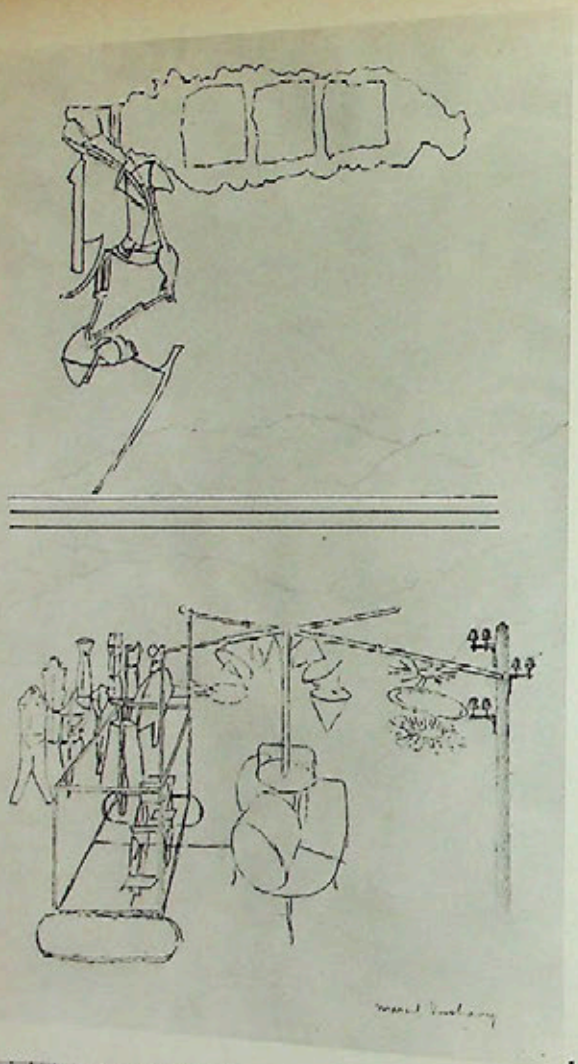
2

1. With my tongue in my cheek. *Auto-portrait, dessin-sculpture. 1959.*

2. Torture-morte. *Sculpture. 1959.*

3. Sculpture-morte. *1959.*



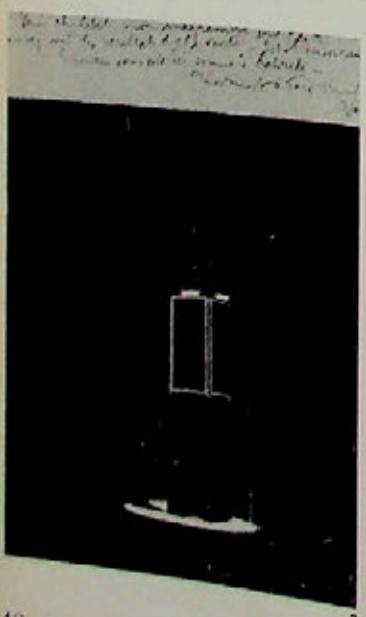


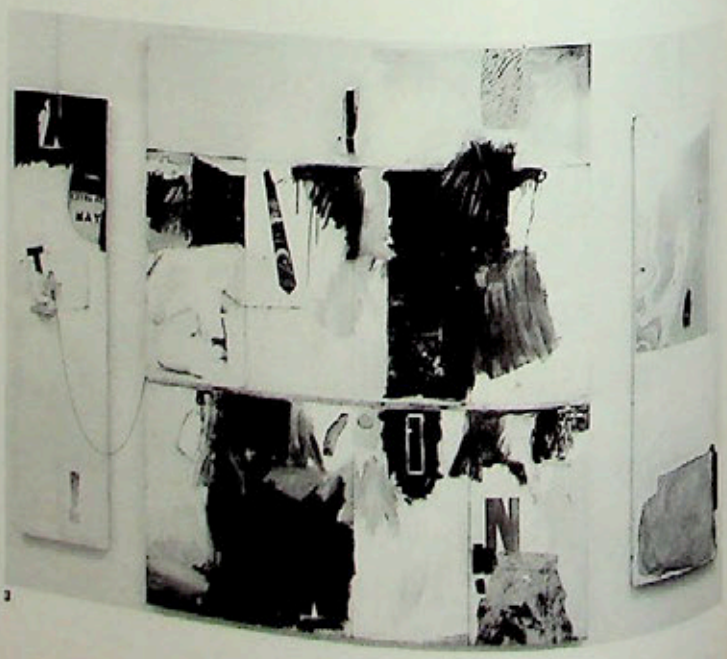
1. Cols alités. *Dessin. Projet pour le Modèle 1959 de « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ».*

2. Anagramme pour Pierre de Massot. *Dessin-collage. 1961.*

3. *Rauschenberg :* Trophée pour Marcel Duchamp. *2,25 × 2,96 mètres. 1960-61. Un des nombreux hommages rendus à Duchamp par les jeunes artistes américains.*

4. *Caricature avec le* Nu descendant un escalier, *parue dans le « New York Times » en 1961.*

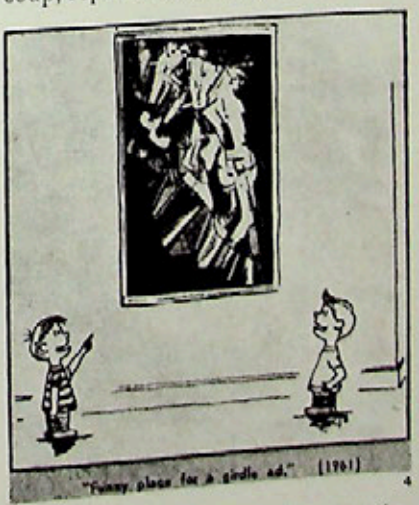




sur le vif dans l'art italien d'aujourd'hui *(Voir L'Œil* n° 109: *Recherches visuelles et « nouvelles icônes » dans l'Art Italien*, janvier 1964*)*. On arriverait à des conclusions identiques en analysant la situation à Paris, où l'image naguère « en souffrance », selon Georges Duthuit, a recouvré son rang, sinon sa bonne mine. Quant à l'expressionnisme abstrait des Américains depuis la mort de Pollock et de Kline, n'a-t-il pas perdu beaucoup de son intransigeance « gestuelle »?

Dans cette conjoncture, les « objets » de Duchamp ont soudain repris place à l'extrême pointe de l'actualité. Bien que leur nombre total jusqu'ici n'excède pas une trentaine et qu'ils aient la particularité supplémentaire de dater en grande partie d'une époque réputée « stérile » de leur auteur, ils constituent les pièces à conviction d'une nouvelle remise en question de l'art.

Leur désinvolture apparente voile à peine la virulence critique de leur structure où le « fabriqué » se confond irrémédiablement avec le « créé ». Chaque « objet » est à la fois l'amalgame et la parodie de plusieurs techniques, Duchamp passant avec aisance du collage au dessin, de la couture au rébus, de la sculpture à l'assemblage, du découpage à la serrurerie. Mordants, malicieux, déroutants, inutilisables (il y en a qui sont des commandes refusées par leurs destinataires), ces « objets » se transforment en pièges iconoclastes où les jeunes artistes américains se font prendre volontairement. Jasper Johns, Rauschenberg, Jim Dine, Oldenburg, Lichtenstein, George Brecht, Robert Watts, Rosenquist, Segal, Warhol, tous les responsables du raz-de-marée « Pop-art » qui menace de submerger les Etats-Unis saluent en Duchamp leur initiateur et leur pilote. Toujours nonchalant, semblable à ces vieux coureurs de fond que l'on croit depuis longtemps distancés et qui, tout à coup, reprennent la tête, le voilà donc



promu chef d'école à soixante-seize ans par les petits-fils des visiteurs stupéfaits de l'Armory Show.

L'Europe, il est vrai, reste plus réticente car l'iconoclasme y fait grincer les dents et réveille des blessures mal cicatrisées. Des zélateurs scandinaves s'emploient pourtant à multiplier les répliques minutieusement exactes des *ready-made*. En France où, pour le public, Duchamp est surtout une figure de proue du surréalisme, quelques jeunes iconoclastes s'efforcent également d'actualiser son influence. Une sorte de culte lui est voué dans la semi-clandestinité qui convient par Tinguely, Raymond Hains, François Dufrêne, Daniel Spoerri et d'autres « nouveaux réalistes » ainsi que par J. J. Lebel, Ferro, Kudo, Pommereulle dont le « sociodrame » entend intégrer le « regardeur », selon le précepte-clé de Duchamp.

On imagine que sa fonction tardive de mentor risquerait de l'agacer si le pouvoir métaphorique des *ready-made* ne l'aidait pas à surmonter aussi les situations favorables, mais peut-on préfigurer impunément l'avenir tant d'années à l'avance et, dans ce cas, l'avenir n'est-il pas simplement un *ready-made?*

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire a publié : Sur Marcel Duchamp. *(Editions Trianon, Paris, 1959.)*

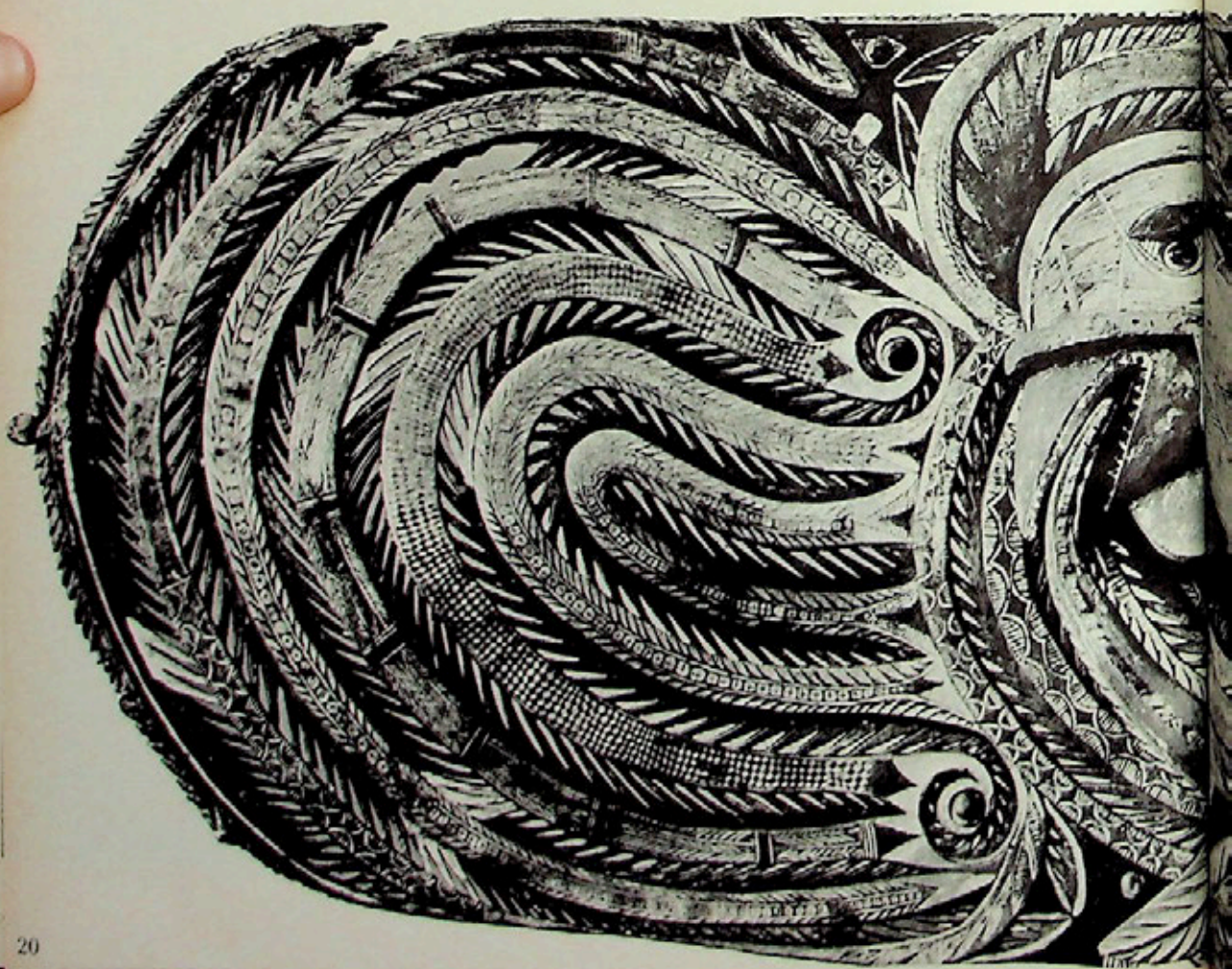
CLÉS POUR L'ART MALANGAN

PAR VINCENT BOUNOURE

Entre tous les arts mélanésiens, il n'en est pas qui révèle autant que l'art de la Nouvelle-Irlande les ressorts qui les animent, la volonté qu'ils expriment, le but qu'ils atteignent. Quelque splendeur les uns ou les autres qu'ils revêtent, quelque acuité en Nouvelle-Guinée que porte jusqu'à nous leur lumière, quelque éclat que jettent les nacres des Iles Salomon ou l'écaille du Détroit de Torrès, c'est l'art malangan de Nouvelle-Irlande qui atteint au plus vaste déploiement, à la plus grande diversité. Le luxe des formes y est inégalable. Il nous permet d'y lire assez clairement les lois de la vision mélanésienne et de cette vision seconde qui derrière la rétine formule la volonté artistique.

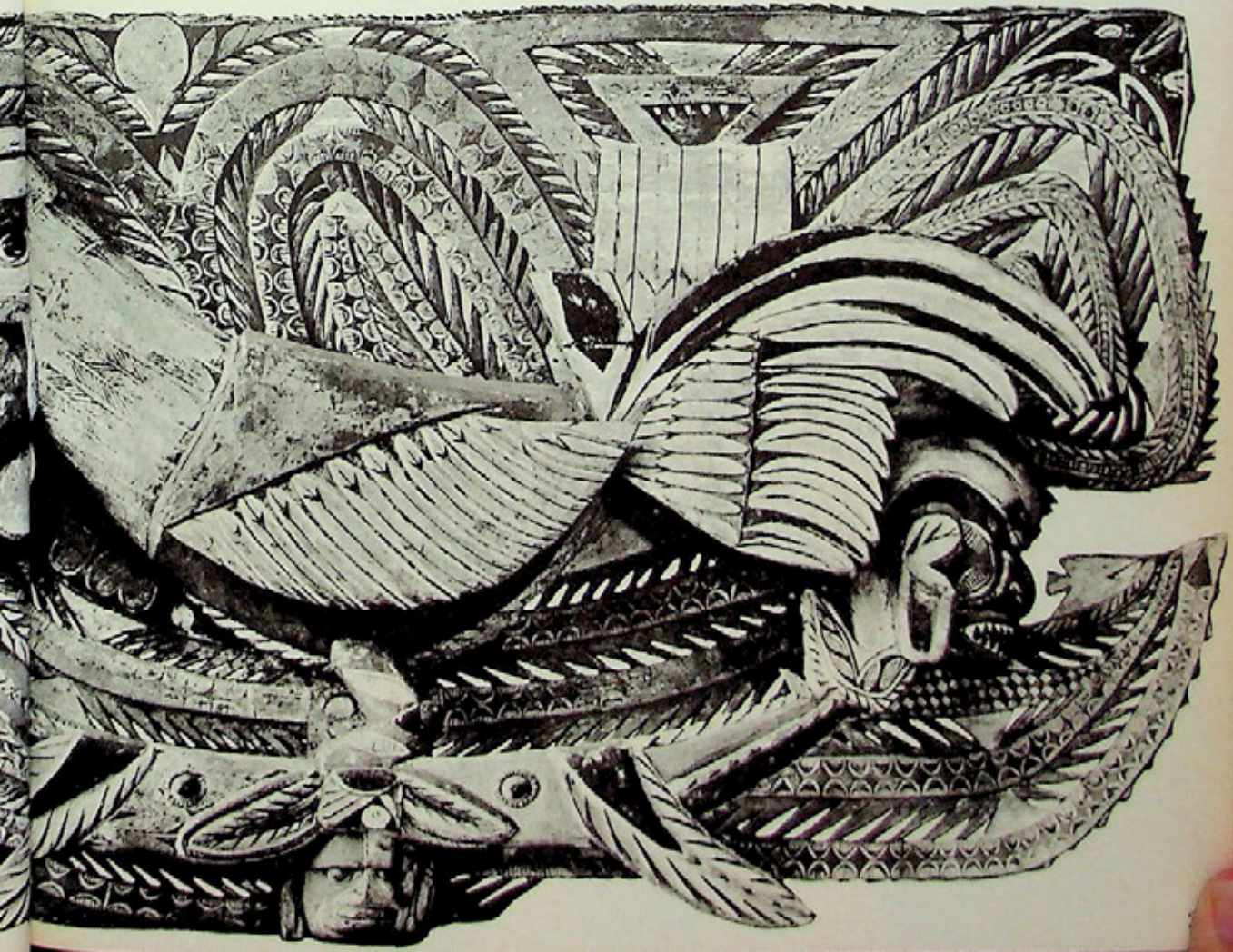
L'art malangan est un concept ambigu. Les sculptures malangan au sens ethnologique de l'expression ne sont créées par les artistes indigènes que pour la célébration d'une série de fêtes dont l'ensemble s'appelle en Nouvelle-Irlande le Malangan. Ces fêtes entreprises de longue date pour la commémoration d'un ou de plusieurs défunts sont aussi des cérémonies d'initiation des jeunes gens. Elles donnent lieu à d'innombrables scènes de danses et à des représentations très théâtrales au cours desquelles le port du masque relaie les peintures faciales. Les cérémonies malangan, célébrées dans la région centrale de la Nouvelle-Irlande, dans toute la région nord-ouest et dans les îles avoisinantes (Lihir, Tanga, Nouveau Hanovre) ont donné lieu à de multiples variantes

Frise à l'oiseau passant. Larg. 156 cm. Berlin, Musée Ethnographique



exclusives parfois de toute sculpture. Au sens strict du terme, toutes les formes plastiques construites ou sculptées pour le cycle cérémoniel sont des objets malangan. Mais parmi les formes sculptées, les plus étonnantes par leur diversité, la prolifération constante des formes figurées, sont celles du Nord-Ouest de l'île, lesquelles ont défini le style malangan, quoique les Ulis et les soleils de vannerie peinte, les uns et les autres provenant de la région centrale, soient d'authentiques malangans. Du style défini par le même mot les premiers s'écartent par leur puissance massive et les seconds par leur caractère idéographique trop marqué. Ils rendent compte très vraisemblablement des origines de l'art malangan et de ses données fondamentales. Mais leurs héritiers du Nord-Ouest de l'île se sont approprié, dans le vocabulaire de la stylistique, le nom qu'ils détenaient d'abord. Et même, au style du Nord-Ouest tout en ajours, ressortissent de nombreux objets qui n'ont semble-t-il que des relations lointaines avec les cérémonies, comme des proues de pirogues commandées aux sculpteurs de malangans par les confréries de pêcheurs. L'importance des cérémonies était si considérable que leur décadence peut être tenue pour largement responsable du processus actuel d'extinction de la race. Toute la vie adulte, qui tenait entre le malangan au cours duquel on était initié et le malangan par lequel on prenait définitivement congé des vivants, se subordonnait aux célébrations successives auxquelles le décès de vos proches vous conduisait à participer. L'organisation des festins requérait les soins de tous. Il fallait planter les jardins, il fallait partir à la chasse aux porcs sauvages et en expéditions de pêche. Pour éviter de compromettre le succès des fêtes elles-mêmes, dont rien n'est garant comme l'abondance des victuailles qui amène un grand concours d'invités, il fallait encore avoir recours à des techniciens capables d'incliner favorablement le cours de la nature en la mettant de la fête. Des cérémonies préliminaires auront donc pour objet d'obtenir le soleil ou la pluie, la fécondité du sol, les heureuses chasses, la pêche abondante, de permettre l'accumulation dans l'enclos cérémoniel des réserves énergétiques livrées aux magiciens par la nature. C'est de la même manière que les sculpteurs feront apparaître au milieu des lianes et des serpents sculptés un ancêtre par la puissance duquel seront concentrées les énergies vagabondes de la forêt ou des récifs pour leur éclatement au cours des fêtes.

Si les ripailles cérémonielles constituent un déploiement grandiose de la civilisation matérielle et mettent en œuvre des moyens complexes pour l'intervention humaine dans la vie de la nature, elles révèlent par là que c'est la nature entière autour de l'homme qui est en cause dans les cérémonies. Celles-ci traduisent en effet l'économie du monde. Car les conceptions indigènes y voient le reflet de l'organisation sociale qui est du type dit binaire, c'est-à-dire à deux classes exogames, ou de ses dérivés. De même que les humains appartiennent à la classe de leur mère, et ne se marient que dans la classe opposée, les objets du monde



naturel se répartissent en deux classes entre lesquelles les échanges donnent lieu aux phénomènes observables. L'univers entier n'est animé qu'en vertu de ces échanges; par référence au vocabulaire surréaliste, on pourrait dire qu'il n'est pas d'objet en Nouvelle-Irlande dont le **fonctionnement** ne soit **symbolique :** hors son fonctionnement il ne signifie que son appartenance. Au long des fêtes successives qui jalonnent sur un an et plus un même cycle malangan, chacune des fêtes mimées par les danseurs dans l'enclos cérémoniel ou immobilisées par le sculpteur dans la case d'exposition qui le clôt

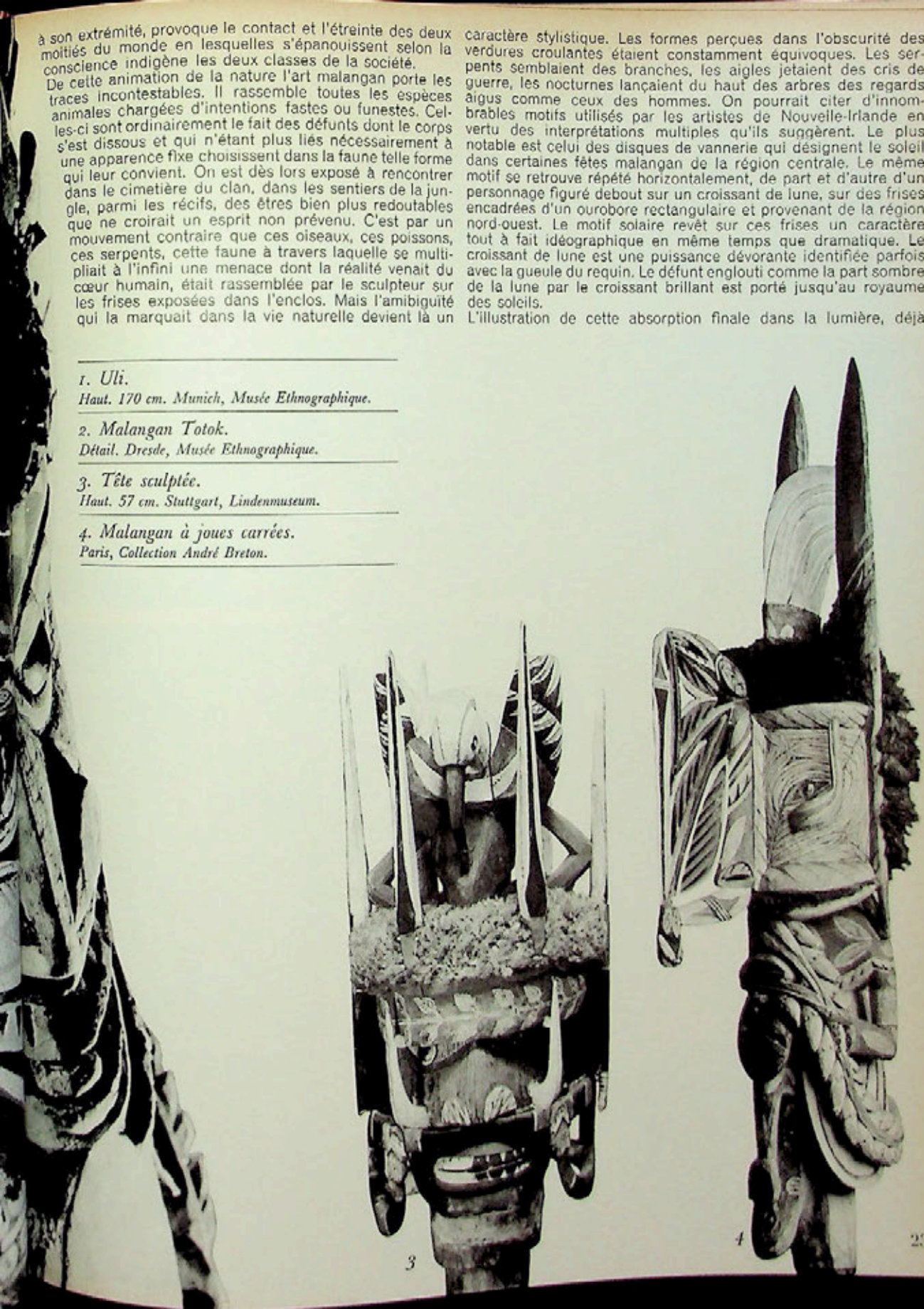
à son extrémité, provoque le contact et l'étreinte des deux moitiés du monde en lesquelles s'épanouissent selon la conscience indigène les deux classes de la société.
De cette animation de la nature l'art malangan porte les traces incontestables. Il rassemble toutes les espèces animales chargées d'intentions fastes ou funestes. Celles-ci sont ordinairement le fait des défunts dont le corps s'est dissous et qui n'étant plus liés nécessairement à une apparence fixe choisissent dans la faune telle forme qui leur convient. On est dès lors exposé à rencontrer dans le cimetière du clan, dans les sentiers de la jungle, parmi les récifs, des êtres bien plus redoutables que ne croirait un esprit non prévenu. C'est par un mouvement contraire que ces oiseaux, ces poissons, ces serpents, cette faune à travers laquelle se multipliait à l'infini une menace dont la réalité venait du cœur humain, était rassemblée par le sculpteur sur les frises exposées dans l'enclos. Mais l'ambiguïté qui la marquait dans la vie naturelle devient là un caractère stylistique. Les formes perçues dans l'obscurité des verdures croulantes étaient constamment équivoques. Les serpents semblaient des branches, les aigles jetaient des cris de guerre, les nocturnes lançaient du haut des arbres des regards aigus comme ceux des hommes. On pourrait citer d'innombrables motifs utilisés par les artistes de Nouvelle-Irlande en vertu des interprétations multiples qu'ils suggèrent. Le plus notable est celui des disques de vannerie qui désignent le soleil dans certaines fêtes malangan de la région centrale. Le même motif se retrouve répété horizontalement, de part et d'autre d'un personnage figuré debout sur un croissant de lune, sur des frises encadrées d'un ourobore rectangulaire et provenant de la région nord-ouest. Le motif solaire revêt sur ces frises un caractère tout à fait idéographique en même temps que dramatique. Le croissant de lune est une puissance dévorante identifiée parfois avec la gueule du requin. Le défunt englouti comme la part sombre de la lune par le croissant brillant est porté jusqu'au royaume des soleils.
L'illustration de cette absorption finale dans la lumière, déjà

1. Uli.
Haut. 170 cm. Munich, Musée Ethnographique.

2. Malangan Totok.
Détail. Dresde, Musée Ethnographique.

3. Tête sculptée.
Haut. 57 cm. Stuttgart, Lindenmuseum.

4. Malangan à joues carrées.
Paris, Collection André Breton.



1. Masque à joues carrées.
Chicago, Natural History Museum

inscrite de manière latente dans les soleils de vannerie, percés en leur centre d'un orifice circulaire où apparaissait parfois le visage d'un jeune initié, conduit à la fusion des motifs désignant le soleil et le visage par l'intermédiaire de cette lumière personnelle qu'est le regard à quoi l'Océanie attache le plus grand prix. Les sculptures malangan dites à joues carrées présentent clairement cette identification à la fois plastique et psychologique. Dans le rectangle défini par l'arcade sourcilière et la bouche, le nez et le plan de l'oreille, l'œil occupe une diagonale. Toute la joue peinte de motifs rouges sur fond blanc, figure l'aura du regard sous l'aspect du tourbillonnement solaire.

La puissance de la subjectivité (le **mana** du vieux vocabulaire ethnologique) exprimée par le regard, il n'est pas de réalité à quoi l'Océanie tout entière ait été plus sensible. Incitation qui fit totalement défaut à la Grèce; Hegel ne cessa de lui reprocher ses yeux de marbre, la vacuité du regard de ses dieux. Il est assez remarquable que l'expression du regard ait suggéré aux Océaniens l'emploi de moyens étrangers à l'art de la sculpture par elle-même impuissante, toujours selon Hegel, à exprimer la lumière intérieure. L'Océanie a recours à d'innombrables matériaux pour en aiguiser la puissance.

2

3

4

2. Masque Matua.
Détail. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum.

3. Soleil de vannerie.
Diam. 175 cm. Stuttgart, Lindenmuseum

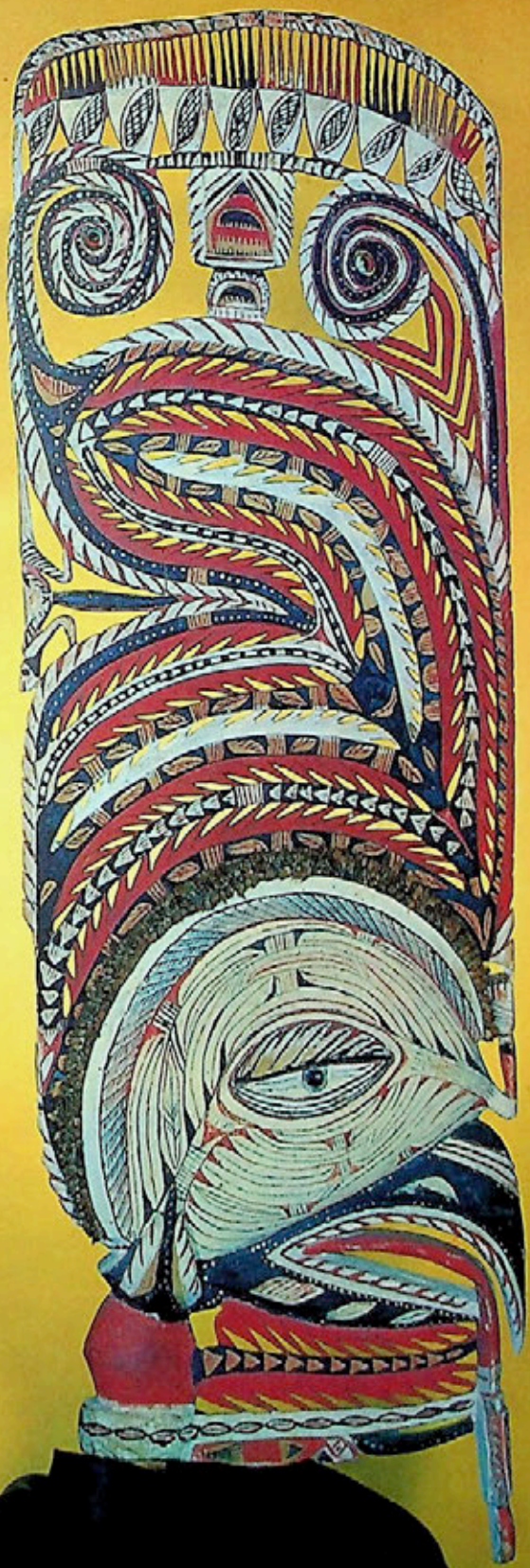
4. Malangan à joues carrées.
Haut. 59 cm. Cologne, Rautenstrauch-Joest Mus

5. Requin dévorant.
Larg. 115 cm. Haut. 88 cm. Stuttgart, Lindenmuse

6. Masque Matna.
Haut. 72 cm. Collection Charles Ratton, Paris.

7. Frise symétrique à l'homme-oiseau.
Détail. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum

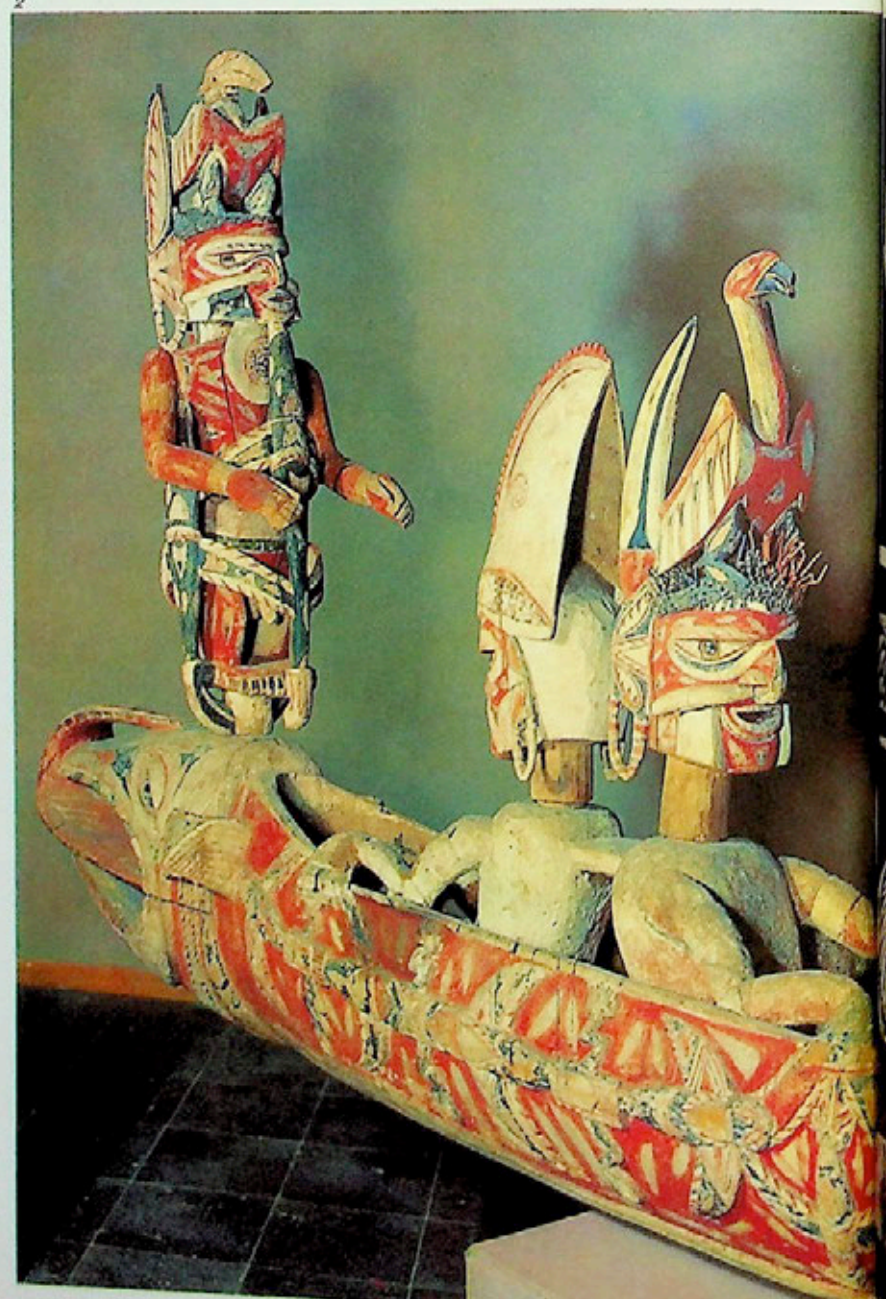
8. Tête sculptée de coq malangan.
Musée d'Anvers.



Sertis dans l'orbite, les cauris, les graines et les baies, les perles, la nacre tour à tour animent la subjectivité océanienne. La Nouvelle-Irlande pour sa part fait usage exclusif de l'opercule d'un gros coquillage voisin de notre bigorneau; cette concrétion calcaire, chez l'espèce mise à contribution, est de forme hémisphérique et sa surface convexe irisée de vert glauque et de brun apparente sur tous les objets malangan leur ajoute ce rayonnement perçant à quoi se reconnaissent les présences actives. L'œuvre d'art n'est construite en Nouvelle-Irlande qu'en vertu d'une spéculation sur ce rayonnement exalté par les fêtes successives du cycle malangan.

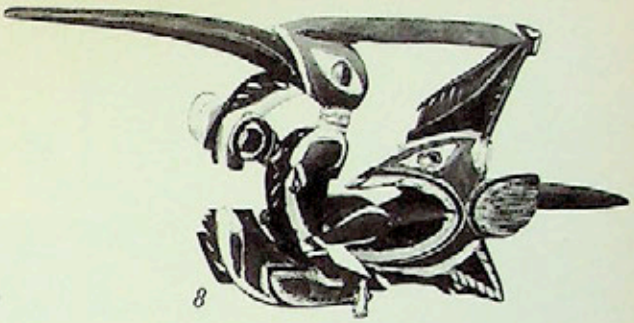
Aussitôt après les fêtes abandonnés sur place, jetés au plus épais de la jungle ou parfois même brûlés, les objets malangan perdent aux yeux des indigènes tout intérêt au-delà du cycle cérémoniel au cours duquel ils ont été élaborés. L'œuvre d'art n'est prise en considération qu'à raison de son efficacité dans une manipulation simultanée de l'esprit des morts et de l'esprit des jeunes initiés. Son caractère opératif lui est si profondément attaché que les lois stylistiques auxquelles il se plie ne sont que la traduction plastique des lois d'une opération psychologique dont la réussite lui fait perdre ensuite toute valeur d'usage. L'ambiguïté des signes figurés relatait le rassemblement des espèces perfides en lesquelles s'incorporait l'esprit du défunt dans ses courses nocturnes. L'engloutissement du défunt dans la gueule d'un monstre évoquait son absorption finale dans la lumière. Mais au cours de la même fête, l'initiation des jeunes gens se conjugue à la célébration des morts, celle-ci donnant une version mythologique et légendaire d'une saute mentale qui n'est guère susceptible pour nous que d'une description psychologique. L'illustration du sort des défunts par la statuaire malangan est dès lors la description d'un débat entre les jeunes gens et les ancêtres responsables des cauchemars de leur première enfance. Tout se passe comme si présidait aux cérémonies un freudisme précis définissant l'initiation comme une intériorisation de la mort et

1 *2*

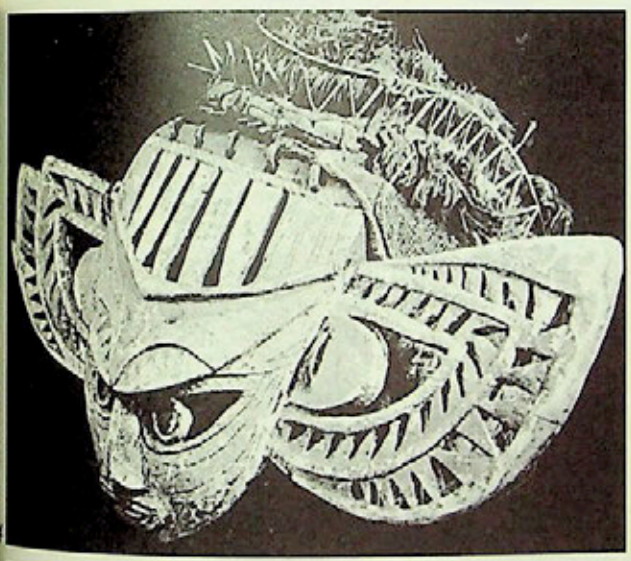


1. Requin dévorant.
Détail. Paris. Collection particulière.

2. Pirogue malangan.
Détail. Stuttgart, Lindenmuseum.



8



du devenir outre-tombe de l'esprit. Ses voyages supposés, ses déportements, son acheminement vers un domaine lointain, forment le découpage négatif d'un film dont le sujet est la mutation des jeunes gens, le passage de l'enfance à l'âge viril, la rupture avec le monde maternel. Les défunts dévorés par les monstres qui les emporteront dans leurs flancs jusqu'au pays des étoiles sont d'abord des ogres. L'ancêtre dévorant-englouti devient identique au jeune homme qui meurt symboliquement par l'initiation, dévoré pour apprendre à engloutir. Les puissances saturniennes ne sont invoquées que pour déposer au front des jeunes gens le cristal de l'agressivité guerrière et de la volonté de puissance morale.

Il n'y aura pas de catalogue complet des thèmes de la sculpture malangan du Nord-Ouest. Elle semble avoir cédé constamment à un besoin de renouvellement sous la pression d'une invention prodigue. Les Ulis, au contraire, jusqu'aux plus récents d'entre eux respectaient des lois constantes. Tous portent l'ancienne coiffure de deuil et les peintures faciales en usage pour la guerre. Tous sont hermaphrodites et figurent par là l'unité supérieure où fusionnent au cours de toutes les fêtes malangan les deux classes complémentaires en lesquelles se répartissent les objets de nature et la société. Les Ulis sont très probablement des représentations de chamans psychopompes, spécialistes des lévitations dans le monde des esprits, aidés de lutins familiers aux injonctions desquels on les voit attentifs. Les Ulis s'imposent par une présence massive, plus puissante que celle des sculptures du Nord-Ouest. Quand celles-ci, dans le style tout d'agressivité déliée qui leur est propre, se proposent le même thème, elles ne l'interpréteront qu'exceptionnellement de manière littérale, préférant l'enrichir d'implications nouvelles. L'apparition du thème de l'œil solaire et l'illustration des mythes d'engloutissement donneront lieu à une thématique complexe dont l'homme-oiseau dans les multiples formes qu'il adopte donne un bon exemple.

L'ornithologie en Nouvelle-Irlande est par nature passionnelle. Ce sont deux grands rapaces, le pygargue et l'aigle pêcheur, qui servent à désigner communément les deux classes de la société. Entre les espèces qui toutes s'y répartissent plusieurs prennent valeur de totem local. Quelques-unes ont un rôle plus précis, notamment au moment du décès. *(Suite en page 66.)*

3. Frise à l'oiseau passant.
Détail. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum.

4. Masque.
Haut. 28 cm. Larg. 46 cm. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum.

5. Frise à symétrie frontale.
Larg. 94 cm. Vienne, Musée Ethnographique.

6. Frise symétrique à l'homme-oiseau.
Larg. 95 cm. Vienne, Musée Ethnographique.

7. Frise aux soleils.
Larg. 98 cm. Musée de Berlin.

8. Ornement de bouche.
British Museum, Londres.

peintures récentes de bernard dufour

La peinture de Dufour — toujours attentive à l'imaginaire — s'est nourrie d'idées et enrichie de rêves. Peut-être est-ce pour cela qu'elle a inspiré autant de commentaires subtils et pertinents d'écrivains et de poètes. Mais toutes les incursions et les détours n'ont fait que la ramener à l'essentiel, aux qualités les plus proprement picturales.

On peut considérer ses étapes antérieures comme une série d'épreuves traversées dans lesquelles il s'est dégagé à mesure de tout l'appareil technique auquel il a eu recours, cet appareil qui se traduit inévitablement par une gangue de raideur, par une usure des schémas, par une sclérose des formes arbitraires. Mais lorsque l'artiste réussit ce dépassement, il gagne un assouplissement, une liberté plus grande. Il en fut ainsi du passage de Dufour par certaines formes d'abstraction et par des insistances parfois gênantes d'expression.

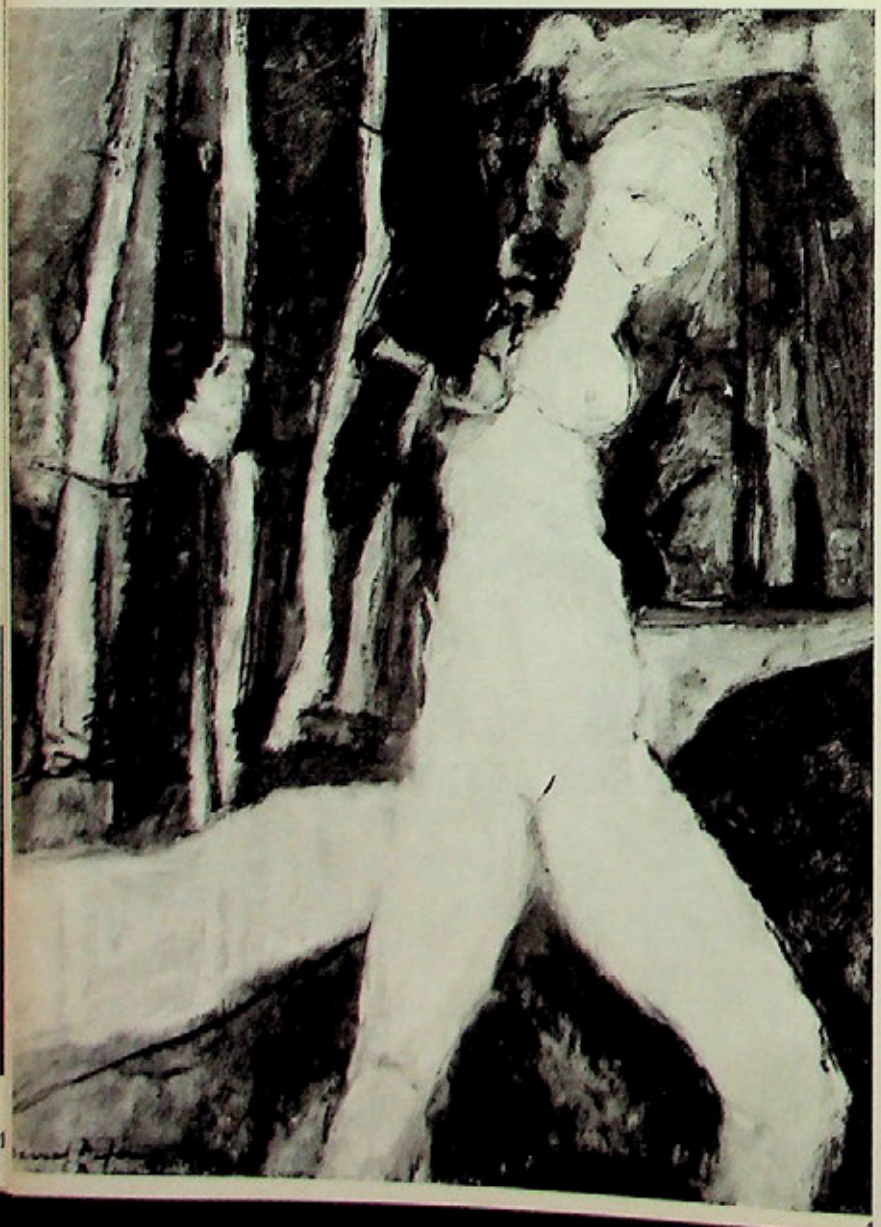
Aujourd'hui son œuvre débouche sur la simplicité et l'évidence, et elle déploie largement ses richesses profondes. La ligne a disparu et pourtant les contours, sous leurs hésitations les plus délicates et les plus sensibles, épousent exactement l'évocation la plus audacieuse et la plus complète

par Jacques Lassaigne

1 Moi, et les oiseaux.
1964. 100 x 81 cm.

2 « Blanche femme par la passion polie... ».
1964. 130 x 162 cm.

3 Crâne de sanglier.
1963. 54 x 65 cm.

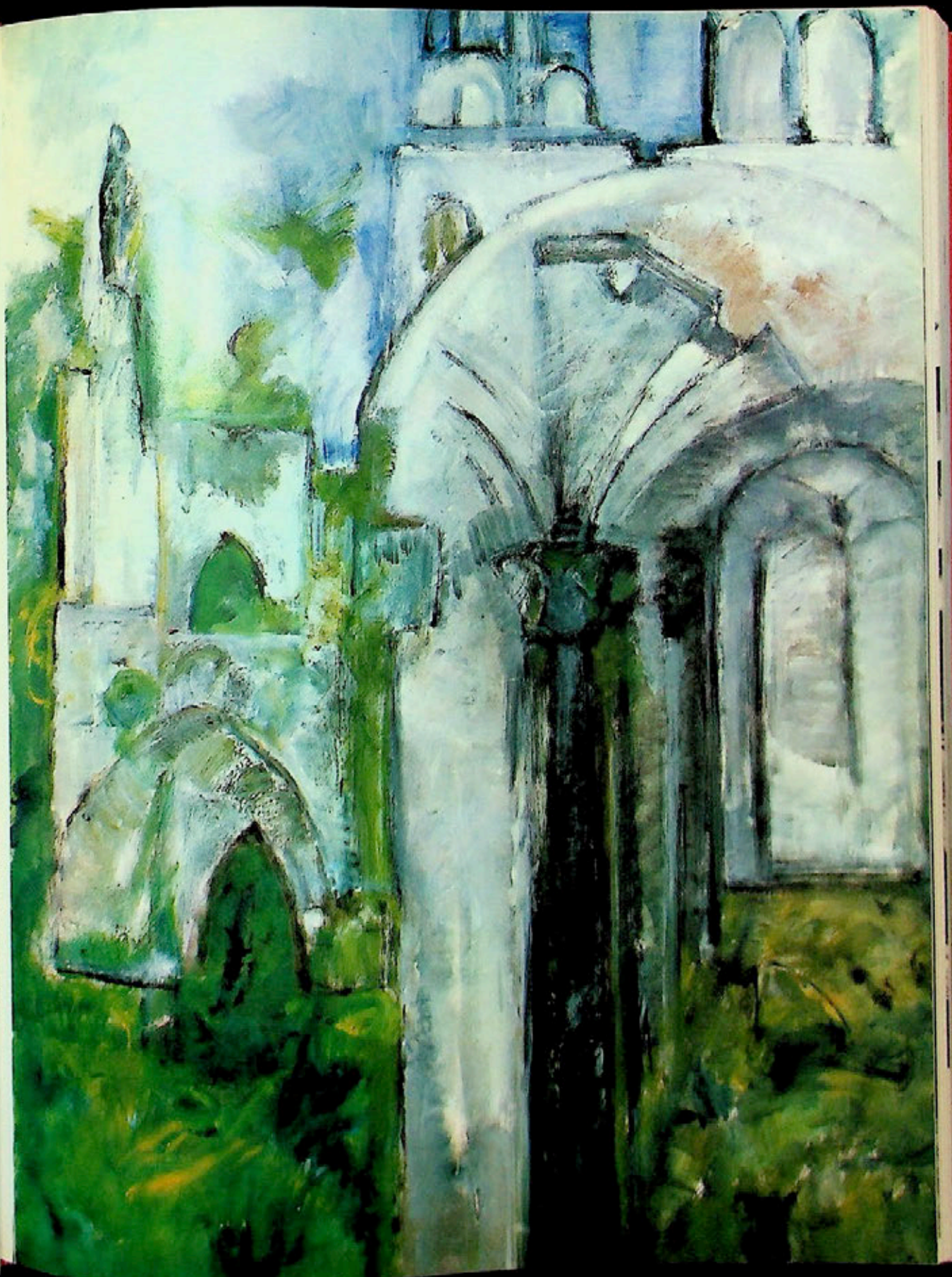


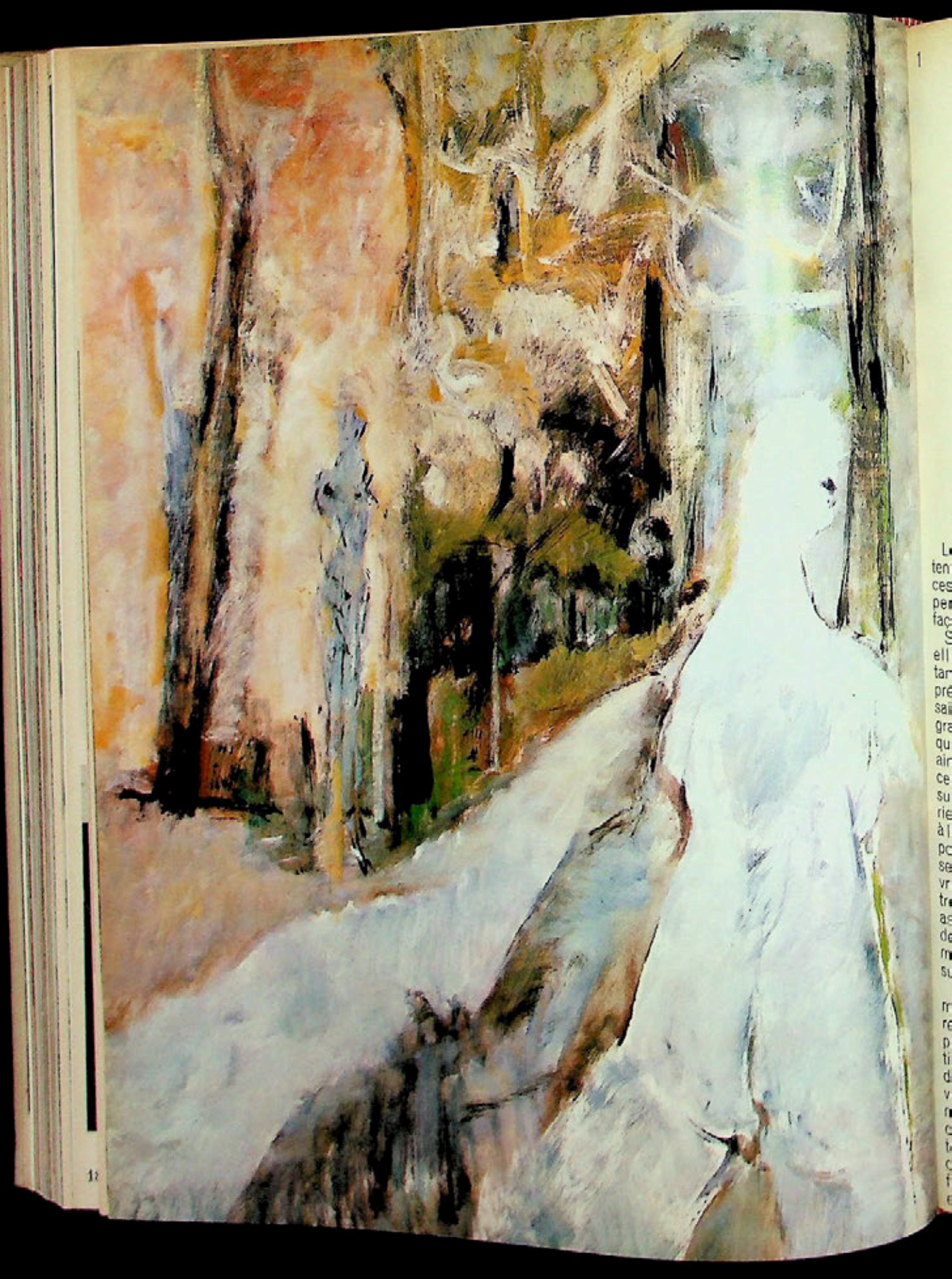
des formes humaines, animales ou végétales. Les couleurs, dans leurs palpitations et leurs mouvances sonores, rejoignent quelques dominantes majeures qui caractérisent toute une atmosphère, tout un climat.

A partir de ce moment, chaque tableau, même dans les plus petites dimensions, apporte tout un agencement de signes révélateurs. Il révèle la présence d'un personnage, d'une bête, d'un site dans sa complexité, son mouvement, son rythme, même lorsqu'on en voit seulement une parcelle, un membre ou un fragment. Chacun est un tout qui s'agrandit et se prolonge hors de son cadre et qui, en même temps, prend place dans un ensemble beaucoup plus vaste. Ainsi la réunion de plusieurs tableaux de chevalet, de petites œuvres si suggestives et si personnelles peut constituer une grande révélation de la nature, une prise de position morale et, pourquoi pas un jour, une affirmation sociale.

1 « Par d'idolâtres peintures ». 1963. 100 x 81 cm.

2 Eglise et cloître en ruines. 1963. 130 x 97 cm.





1

2

3

1 Paysage.
1963. 116 x 89 cm.

2 Chasseur d'oiseaux.
1963. 92 x 60 cm.

3 Cavalier, morceau.
1963. 81 x 100 cm.

Les œuvres qui représentent le travail de Dufour en ces derniers mois se groupent toutes seules d'une façon assez stupéfiante.

Si différentes soient-elles, elles s'imbriquent, ajoutant de l'une à l'autre une précision, un accent nécessaires. Elles composent de grandes séries et je pense qu'elles doivent être vues ainsi et il me semble que ces séries elles-mêmes se superposent de la plus curieuse façon. Il y eut ainsi à la Renaissance des grands polyptiques dont les volets se dépliaient et se recouvraient jusqu'à trois ou quatre fois pour représenter les aspects successifs du monde, depuis les plus directement visibles jusqu'aux plus surnaturels.

On pourrait disposer de la même manière les œuvres récentes de Dufour. Sur un premier plan, c'est l'évocation des mondes naturels dans lesquels se meut sa vision. De vertes prairies montent en feuillages obscurs jusqu'au sommet de la toile, chassant le ciel ailleurs ou au-delà. De profondes failles noires se creusent entre les rochers et parfois,

1 Le Commandeur.
1963. 100 x 81 cm.

2 Sanglier et chouca.
1963. 100 x 81 cm.

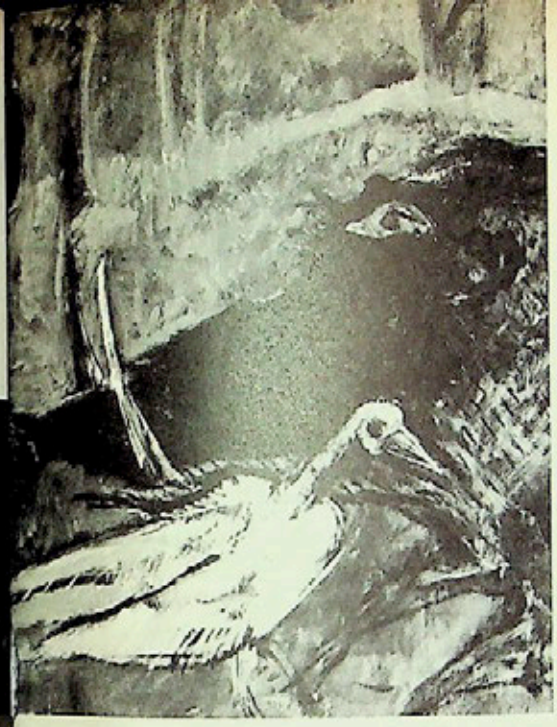
3 Grand nu de dos, et moi.
1964. 100 x 81 cm.

4 « ...d'un calme marécage ».
1963. 97 x 130 cm.

en pendant à ces architectures naturelles, de grands arceaux ruinés de constructions s'échafaudent. Cet univers est proche à la fois de l'impression ressentie et de la vision poétique, toujours concrétisée cependant, celle d'une Irlande légendaire (Dufour illustre en ce moment d'admirables poèmes de Yeats) ou celle de l'antique forêt gauloise qui subsiste encore çà et là dans la France secrète.

A un deuxième stade, le monde se révèle plein de présences, de bêtes sauvages, de gibier de poil et de plumes, de chevaux blancs pour les chasses magiques. Un bras, une patte, une hure, des ailes, des crinières apparaissent avant que toute la bête se dévoile et bientôt c'est le chasseur, homme ou spectre ou divinité dont le corps se dissimule, s'absorbe dans les masses sombres de la forêt, dont la chair se fond dans une architecture de pierres. La lumière et l'ombre jouent indistinctement sur les êtres et les choses qui participent des mêmes substances.

Intervient alors la grande mutation. Il y a deux parts dans le tableau comme dans

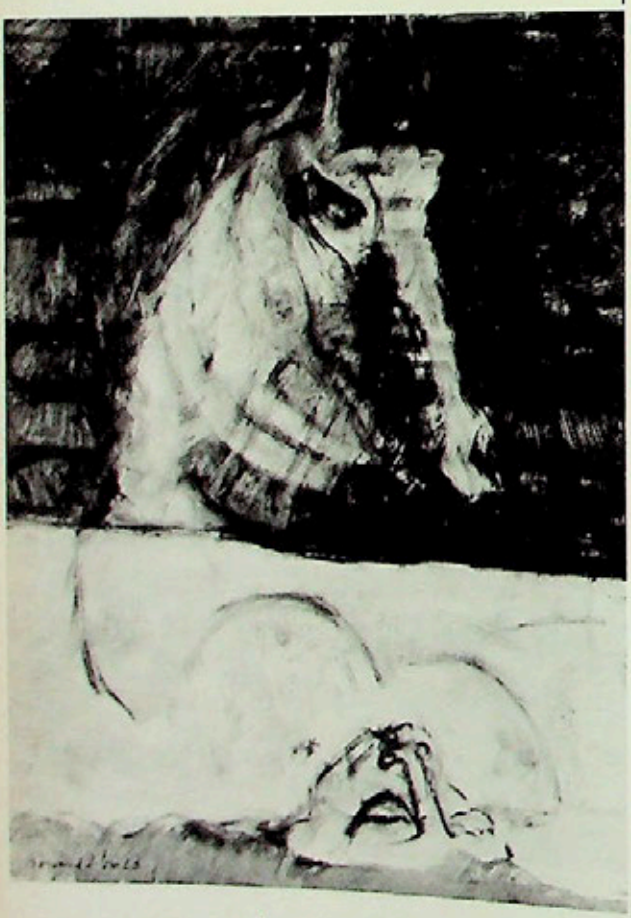


4

le monde; l'une passive, la nature envahissante — celle-ci s'incarne soudain en formes mythiques, corps de femmes qui se multiplient, grandissent jusqu'à l'obsession, blanches apparitions dressées ou roses offertes; l'autre est l'élément actif, le guerrier, le chasseur, l'homme. C'est aussi bientôt et uniquement le peintre dont le visage se précise, multipliant lui aussi son interrogation aiguë.

Dans cette dualité est le secret de la vie. A elle se ramènent toutes les batailles et l'on retrouve dans ces œuvres nouvelles les valeurs fondamentales de l'art de Dufour et la permanence de sa pensée. Peut-être plus encore. Il sait que les êtres répondent aux choses et mènent entre eux un affrontement irréductible, mais sa sensualité toujours sous-jacente est devenue plus immédiatement exprimée. Il rend plus fascinante encore la phosphorescence des choses hors de la nuit et du jour, moins troublants les mélanges de genres, le caractère énigmatique, hybride, à la fois Dieu et Diable, des créatures. Ses formes ont acquis toute leur

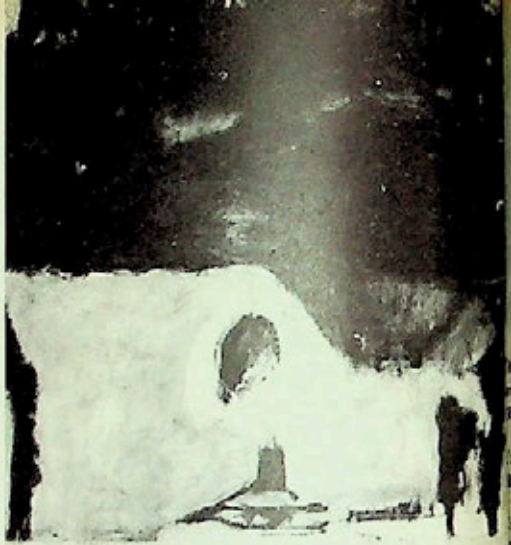
1



plénitude. Au-dessus des rouages, des mécanismes inquiétants, il a conquis de vastes surfaces, roses, blanches, marbrées où palpitent d'ombreuses trouées. Ces émouvantes apparitions se répètent comme une incantation.

Dufour a écrit un jour qu'il souhaitait conduire le spectateur à l'intérieur des choses. Il est aujourd'hui plus heureux si, par lui, elles ont retrouvé une beauté si rare.

1



2

3

Tête de cheval et torse de femme.
963. 81 x 65 cm.

.'oiseau.
963. 73 x 60 cm.

Torse de femme. Et moi.
964. 81 x 65 cm.

Le spectre.
963. 100 x 81 cm.

4

Coup d'œil sur les grande

1 *Jean-Honoré Fragonard*: La Jardinière. 88 × 99 cm. Vendu £36.000 chez Sotheby le 27 novembre. (Voir page 40, col. 1.)

2 *François Boucher*: Amoureux dans un parc. 229 × 195 cm. Toile faisant partie d'un ensemble de cinq peintures. Vendu $71.000 chez Sotheby le 11 mars. (Voir page 40, col. 1 et 2.)

3 *Console faisant partie d'une paire. Le plateau est décoré de scènes de chasse d'après Tempesta. Support de bois doré en forme de dauphins. Vendues £7.000 chez Sotheby le 22 novembre.* (Voir page 45, col. 1.)

4 *Deux mélanges en porcelaine perchées sur une branche de mélèze, exécutées en 1938 par Dorothy Doughty. Vendues $5.000 chez Parke Bernet, le 16 nov.* (Voir page 44, col. 2 et 3.)

Cours des monnaies étrangères au moment des ventes: *1 livre anglaise* = 13,70 francs français; *1 dollar* = 4,90 francs français.

Les prix indiqués dans l'article s'entendent sans les frais.

ndes ventes de la saison

L'automne et le printemps ont toujours été des périodes relativement calmes dans les salles des ventes européennes et sont au contraire, en Amérique, les moments de l'activité la plus intense. Les Européens préfèrent attendre, avec le début de l'été, la migration annuelle des Américains. Ce rythme pourtant est quelque peu modifié aujourd'hui, par la facilité des communications ou des voyages et aussi par le développement des techniques de la photographie et des reproductions en couleurs. Un collectionneur de l'autre côté de l'Atlantique peut enchérir en confiance sur une œuvre d'art dont il a vu la reproduction en couleurs. Toutes les grandes ventes publiques suscitent des demandes de renseignement et des enchères qui viennent de tous les points du globe. C'est précisément cet intérêt universel qui donne tant de vitalité au marché des arts.

A New York, on a déploré l'absence totale sur le marché de tableaux modernes inédits. C'est pourquoi, lors de la vente chez Parke-Bernet d'un ensemble important mais sans éclat comme la collection Larry Aldrich, les prix obtenus ont été excessivement élevés. A Londres, chez Sotheby, la fin de la collection Fribourg a été dispersée en octobre: la seconde partie des objets

2

3

4

d'art français du XVIII[e] siècle comportait beaucoup de pièces charmantes, mais peu de chefs-d'œuvre : toutes ont pourtant atteint de gros prix. Il y a eu à Paris un nombre presque gênant de ventes de tableaux modernes médiocres, qui ont eu un succès extraordinaire. Les œuvres d'art de premier ordre ont été rares, mais il y en a eu beaucoup d'intéressantes qui ont été vendues cher. On a vu aussi bien des pièces d'une insupportable vulgarité adjugées à des prix très exagérés.

peintures hollandaises, une très importante série de peintures décoratives par Boucher provenant de la collection Roseberry et quelques attachantes natures mortes hollandaises extrêmement recherchées à l'heure actuelle.

Joachim Patenier : *Martyre de Sainte Cécile*. 38 x 48 cm. Très attrayante petite peinture. Très rare. £18.000.

La série des décorations de Boucher comprenait deux grandes toiles mesurant chacune 229 x 193 cm., *Amoureux dans un parc* et *Les pêcheurs*, vendus respectivement £71.000 et £42.000, et trois peintures

1

TABLEAUX ANCIENS

New York.

Rien de notable durant cette saison.

Londres, Sotheby, 27 novembre.

Jean-Honoré Fragonard : *La Jardinière*. 88 x 99 cm. Bien que ce ne soit pas un Fragonard de la meilleure époque, cette peinture était à la fois d'un charme rare et d'une grande importance. Elle était de plus en excellent état. Mise en vente par Lady Beaverbrook, femme du plus puissant des « lords » de la presse anglaise, elle atteignit £36.000, un joli chiffre qui reste pourtant modeste en comparaison des prix atteints par certains Impressionnistes de second ordre.

Bernardo Bellotto : *La Via di Ripetta*. 86 x 146,5 cm. Une belle vue de Rome au XVIII[e] siècle. Très facile à vendre à tout moment. Elle fit £30.000.

Ecole de Cologne. XV[e] siècle. *Sainte Agnès dans un paysage*. 42 x 28,5 cm. Ce panneau était mis en vente par le baron Thyssen, qui effectuait une sélection dans sa fabuleuse collection. On se demande pourquoi il a décidé de se séparer de cette charmante petite peinture anonyme qui ne dépassa pas £4.500.

Londres, Sotheby, 11 mars.

La vente du collectionneur anglais bien connu, Sir Bruce Ingram, qui vient de mourir, présentait un groupe d'intéressantes

en hauteur de 229 x 89 cm. qui atteignirent £5.000, £8.000 et £10.000. Ces toiles formaient le plus important ensemble décoratif du XVIII[e] français qui ait été présenté en vente publique depuis longtemps. Il est dommage qu'elles soient maintenant dispersées.

Balthazar van der Ast : *Nature morte avec fleurs, coquillages et fruits*. Signé et daté 1628. 24 x 33 cm. Son prix, £6.500, était encore modéré pour une œuvre de ce genre.

Paris.

A peu près rien d'important ou de remarquable. Quelques peintures du XVIII[e] ont atteint de bons prix au Palais Galliera. Il y eut pourtant une surprise. A l'Hôtel Drouot, dans une petite vente de peintures anciennes (sans catalogue) figurait un tableau donné à « l'école de Murillo ». Un conservateur du Louvre y reconnut aisément l'un des Murillo de la série consacrée à la vie des saints franciscains dont le Louvre, les Musées de Dresde et de Toulouse conservent d'autres scènes. Celui-ci avait fait partie de la collection du Maréchal Soult. Le tableau avait d'ailleurs été repéré par d'autres acquéreurs puisqu'il fut poussé jusqu'à 80 000 fr., somme pour laquelle les Musées Nationaux firent jouer leur droit de préemption.

Versailles, 8 décembre.

Jan van Goyen : *Les Plaisirs de l'Hiver*. Diam. 33 cm. Joli petit panneau circulaire qui a été vendu assez cher : 85 000 fr.

XIX[e] SIÈCLE ET TABLEAUX MODERNES

New York, Parke-Bernet, 25 octobre. Collection Larry Aldrich.

De Monet à Manessier, une collection de 57 peintures, assez indifférentes dans l'ensemble, mais considérées comme importantes. Une préface dithyrambique au catalogue tentait de dissimuler l'importance de la collection au point de vue de la spéculation. La somme réalisée par le Monet a été partagée entre le Museum of Modern Art et le Whitney Museum of American Art.

Edouard Vuillard : *Autoportrait*. 1899. 77,5 x 49 cm. Portrait intéressant, mais peu attrayant, dont le prix reflète l'énorme montée des cours atteints durant les trois dernières années par les œuvres de Vuillard : $57.000.

---

1 *W. R. Sickert :* St Marks Square. *1903. 37 × 44,5 cm. Vendu £3.050 chez Christie le 6 décembre.* *(Voir page 43, col. 1.)*

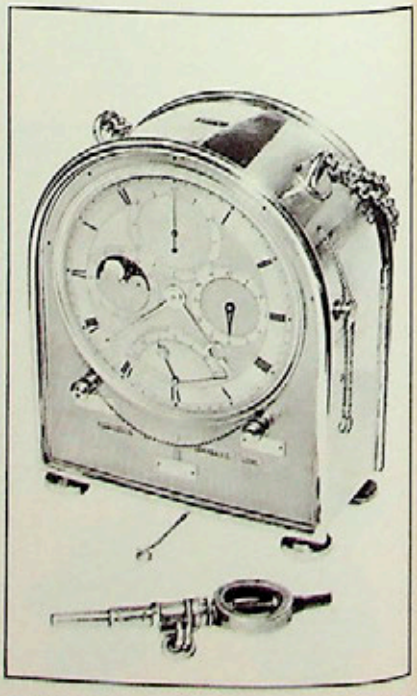
2 *Pendule de voyage en argent par Breguet gravée aux armes de Sir Charles Cockerhall. Vendu £12.000 chez Sotheby le 28 octobre.* *(Voir page 44, col. 3 et 4.)*

3 *Géricault :* Le Baiser. *Sépia et crayon noir rehaussé de blanc. 20 × 27 cm. Vendu £7200 chez Sotheby le 23 octobre.* *(Voir page 43, col. 1.)*

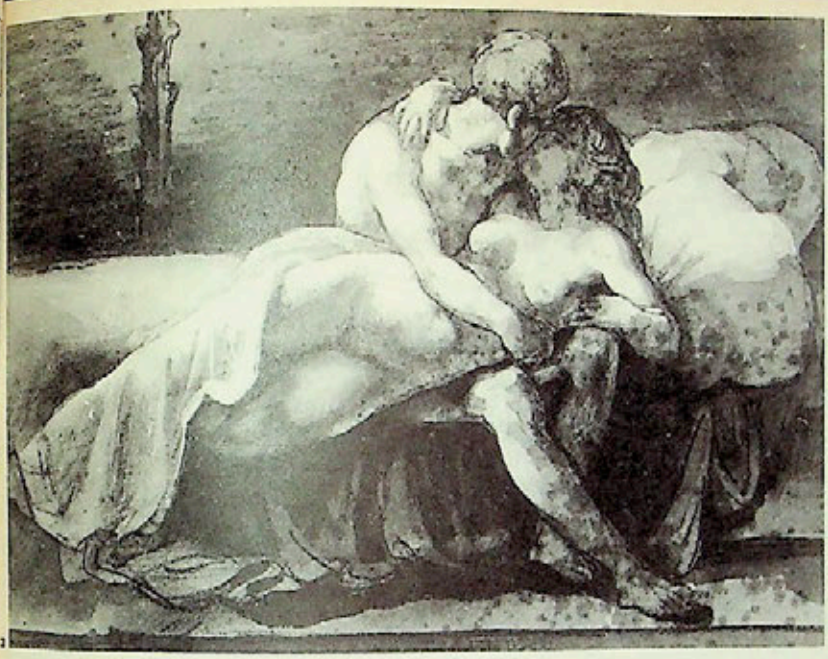
4 *Petite table ovale en marqueterie, estampillée R.V.L.C. Haut. 74,5 cm. Vendue 72 000 fr. au Palais Galliera le 4 déc.* *(Voir page 45, col. 3.)*

5 *Lit en acajou et bronze doré exécuté pour l'empereur Napoléon et l'impératrice Marie-Louise, probablement par Jacob-Desmalter en collaboration avec Thomire. Vendu £3.800 chez Sotheby le 17 octobre.* *(Voir page 45, col. 3.)*

6 *Vase chinois rituel à couvercle. Dynastie Chou (1027-256 av. J.-C.). Bronze. Haut. 23,5 cm. Vendu $10.000 chez Parke-Bernet le 14 novembre.* *(Voir page 44, col. 2.)*



2



Marc Chagall : *Hommage à Paris*. Le Chagall « fait pour plaire », avec tous les ingrédients de rigueur dans une peinture chère : Notre-Dame, le soleil se levant sur le Panthéon, une mère avec son enfant, sans oublier l'oiseau et le bouquet de fleurs, le tout noyé dans un chaud brouillard rouge. $52.000.

Paul Gauguin : *Les Laveuses*. 89 x 73 cm. 1894. Tableau important et agréable, de ceux qui plaisent toujours. $110.000.

Claude Monet : *Nymphéas*. 131 x 200 cm. C'était la seule peinture vraiment spectaculaire de la vente. Les couleurs en étaient claires et fraîches, les reflets des saules admirablement traités. $137.500.

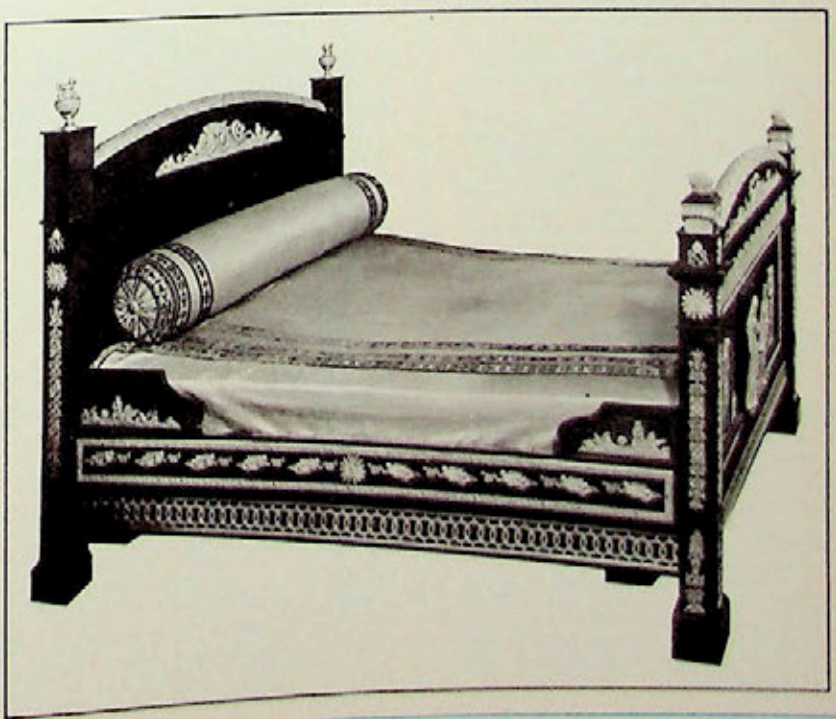
Pablo Picasso : *Femme nue assise*. 1908. 73 x 60 cm. Oeuvre expérimentale, très intéressante au point de vue du développement de l'artiste, datant d'une époque décisive de sa carrière, cette peinture était néanmoins assez peu séduisante. Elle a atteint le prix étonnamment élevé de $100.000.

La vente comprenait encore un petit tableau de Willem de Kooning, *Deux femmes debout* ($27.000), un grand Miró assez banal de 1953 ($35.000), un petit portrait de Bonnard, *Femme aux mimosas* ($55.000) et un bon Vuillard, *Etudiante au Louvre*, qui a été vendu au prix modeste de $22.000 : il n'était pas dans le goût américain.

New York, Parke-Bernet, 6 novembre. Importants tableaux de l'Ecole de Barbizon provenant de la collection Edmund S. Burke Jr. de Cleveland, Ohio.

Vente d'un très grand intérêt, qui permet de prévoir sans doute ce que réserve l'avenir proche. Les peintures de Barbizon, achetées à un cours qui fait pâlir même celui des Impressionnistes aujourd'hui, reflètent un goût qui a disparu en Amérique depuis quelques années, mais qui a laissé une influence durable. Les six tableaux de Millet constituaient un ensemble remarquable. Ils ont tous été acquis par Wildenstein.

Jean-François Millet : *Le Repos de la bergère*. 38 x 29 cm. $4.250. *Moutons après la tonte*. 1862. 60 x 72,5 cm. $21.000. *La Mort du cochon*. 1870. 73 x 92,5 cm. $13.000. *La Fin de la journée*. 1860. 60 x 74 cm.



1

$30.000. *Le Nourrisson*. 79,5 x 65,5 cm. $13.000. *Le Repos du laboureur*. 41,5 x 34 cm. $11.000.

New York Parke-Bernet, 11 décembre. Œuvres modernes de la collection Earl T. Risser et divers.

Après la vente Aldrich, Parke-Bernet a connu, avec la dispersion de cet ensemble, un succès égal au précédent, malgré le bouleversement politique intervenu entre-temps. Les hauts prix obtenus confirment à nouveau la montée des cours pour les Impressionnistes et la peinture française moderne; ceux-ci étaient restés stationnaires depuis l'effondrement de la bourse en 1962.

Pablo Picasso : *La Coiffure*, pastel et aquarelle. Prix très élevé pour un petit dessin (47 x 30). $18.500.

Claude Monet : *Chemin creux à Pourville*. 1882. 73 x 59,5 cm. Œuvre colorée et dans un genre toujours très apprécié. $105.000.

Henri Matisse : *Le Repos de la danseuse*. 1942. 45 x 37,5 cm. Peinte à l'époque où Matisse en était à sa « seconde vision », cette petite peinture brillait parmi les tableaux médiocres de la vente. Elle s'est vendue assez bon marché : $36.000.

Londres, Sotheby, 23 octobre. Collection Zimet.

Ce groupe de tableaux, dont la qualité égalait celle de la collection Aldrich, atteignit des prix équivalents.

Claude Monet : *Le Bateau échoué*. 1881. 81,5 x 59,5 cm. Rien d'exceptionnel, mais agréable. £30.000.

2

Maurice Utrillo: *Vue de Stains*. 1909. 50 x 73 cm. Peint à l'époque où Utrillo était au sommet de son art, ce tableau était d'une fraîcheur et d'une beauté exceptionnelles. Les toits et le ciel de l'été balayé par le vent étaient notamment d'une étonnante qualité. £15.000.

La vente qui suivit la dispersion de la collection Zimet a remporté également un grand succès. On y remarquait des *Baigneuses* de Cézanne (£41.500), deux jolis Sisley (£20.000 et 22.000) ainsi que trois petites peintures d'un intérêt remarquable chacune dans leur genre:

Pablo Picasso: *La Coiffure*. 22 x 16 cm. Cette peinture au coloris brillant et d'une qualité exceptionnelle date du moment le plus raffiné de la période classique, lorsque Picasso était encore sous le charme de Diaghilev. £13.000.

Théodore Géricault: *Le Baiser*. Sépia et crayon noir rehaussé de blanc. 20 x 27 cm. Le plus beau dessin français du XIX^e^ mis en vente au cours de cette saison, d'une étonnante qualité érotique, rehaussée par la lumière vive qui tombe sur le cou de l'homme, la poitrine et les cuisses de la femme. £7.200.

Odilon Redon: *Les Papillons*. Aquarelle. 1912. 26 x 20 cm. Cinq beaux papillons voltigeant sur une page blanche. Une agréable futilité. £2.100.

Londres, Christies, 6 décembre 1963.

La vente comprenait un énorme panneau de Bonnard, très ennuyeux (£12.000), un grand *Arlequin* de Juan Gris (£22.000), une série de collages de Max Ernst, quelques toiles de Herbin (datant de ses débuts) et un portrait peu séduisant de Madame Tristan Bernard par Vuillard (£5.000). Une peinture pourtant tranchait sur l'ensemble, c'était un très beau petit tableau anglais, trahissant une sensibilité à l'atmosphère vénitienne dans la meilleure tradition des vieux maîtres et de Corot: Walter Richard Sickert: *« St Marks Square »*. 1903. 37 x 44,5 cm. £3.050.

Paris.

Le marché a souffert durant l'hiver de l'abondance des ventes consacrées à la peinture moderne dont aucune ne présentait un ensemble de réelle qualité, mais seulement le lot habituel des Dufy, Marquet, Vlaminck, Utrillo, Van Dongen et Derain. La reprise des ventes au Palais Galliera, avec la dispersion de la collection Bloch — et d'autres vacations importantes dont nous rendrons compte ultérieurement — annonce une activité plus soutenue pour la saison prochaine.

Palais Galliera, 28 novembre.
Collection Léon Villiers, I^re^ vente.

Une collection de 79 tableaux français des XIX^e^ et XX^e^ siècles, parmi lesquels un petit Bonnard représentant des poissons dans un bocal, vendu 90 000 fr. ainsi qu'une aquarelle d'André Dunoyer de Segonzac dans sa meilleure manière, *Vue de Saint-Tropez* (44 x 76 cm.) qui est montée jusqu'à 40 100 fr. Pratiquement rien d'important en dehors de cela.

Palais Galliera, 6 décembre 1963.

Rien d'exceptionnel ici, sauf un Soutine, représentant quelques glaïeuls flétris (64 x 53 cm.) pour lequel on a payé 68.000 fr., le plus haut prix de la séance.

Palais Galliera, 9 décembre.

Alfred Sisley: *Bord de la rivière à Saint-Mammès*. 38 x 55 cm. Un tableau qui nécessitait un sérieux nettoyage mais restait très lumineux et a atteint le prix escompté. 225 000 fr.

Palais Galliera, 14 décembre.

François Pompon: *Cerf debout. N° 7*. Haut. 60 cm. Les œuvres d'art représentant des animaux sauvages semblent exercer une étrange fascination sur le public. Le prix de celle-ci paraît énorme: 35 000 fr.

Johan Barthold Jongkind: *Voiliers et barques sur la rivière*. 1863. 24,5 x 32 cm. Très petite peinture, mais très claire et attrayante. Une composition bien équilibrée, et un prix élevé: 70 000 fr.

Kees Van Dongen: *La Maison rouge*. 81 x 100 cm. La demande se maintient pour les toiles colorées, recherchées surtout pour leur effet décoratif. 110 000 fr.

Paris, Palais Galliera, 12 mars.
Collection Pierre Bloch.

Composée pour une bonne part de toiles achetées au cours des dernières années, la collection comprenait, parmi des œuvres de qualité inégale, plusieurs toiles importantes et quelques tableaux célèbres qui avaient figuré, plus ou moins récemment, dans les grandes ventes de la Galerie Charpentier ou du Palais Galliera. Il est intéressant de noter l'évolution des prix: le très beau *Vase de fleurs* de Rouault, vendu 17 millions en 1959, a atteint le mois dernier 230 000 fr. 1964, et le carton de Lautrec, *Au bal de l'Opéra*, payé 280 000 fr. en 1960 est monté à 400 000 fr., tandis que *Les Bords de la Seine à Argenteuil*, un Renoir un peu inhabituel, poussé 400 000 fr. en novembre 1961, n'a fait que 310 000 fr., et *Le Maréchal des logis Frumence Biche*, une récente « découverte » dans l'œuvre du Douanier Rousseau, vendu 100 000 fr. en 1962, était adjugé à 70 000 fr. seulement.

DESSINS ANCIENS

New York.

Aucune œuvre réellement marquante.

Londres, Sotheby, 16 octobre.
Dessins de la collection René Fribourg.

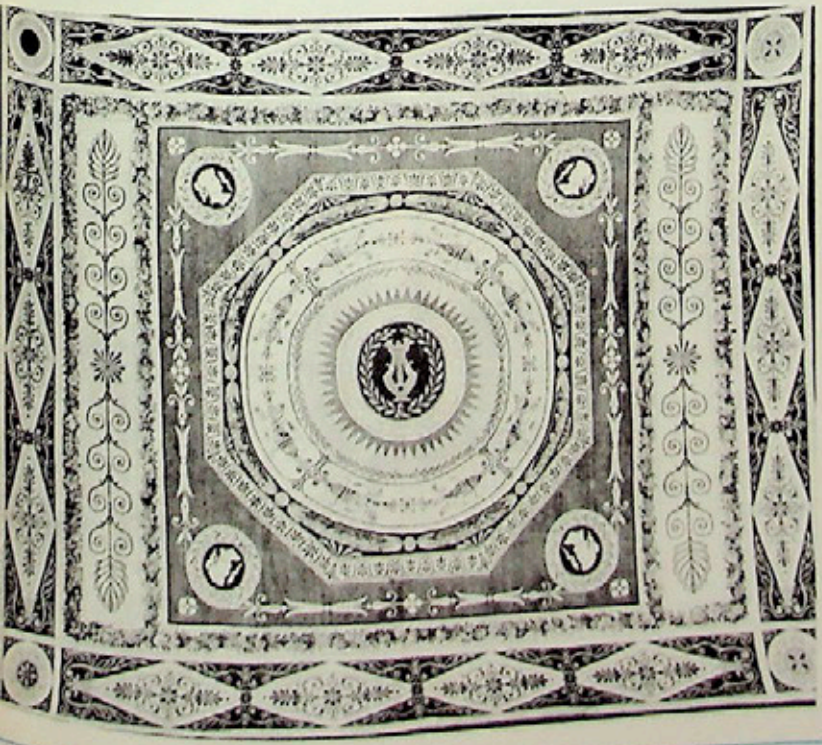
La collection comprenait très peu de véritables chefs-d'œuvre. C'était celle d'un homme qui n'a jamais dépensé des sommes énormes mais qui possédait un sens réel de la qualité. Durant de longues années, il réunit peu à peu un ensemble de dessins très séduisant mais dont le choix était soumis à son ardent amour pour l'art décoratif du XVIII^e^. Comme pour les peintures, meubles et objets d'art de la collection, les prix obtenus ont été élevés.

Carmontelle: *Madame la Duchesse de Cossé et sa fille*. Aquarelle. 30 x 21 cm. La duchesse de Brissac, descendante du modèle, a acheté ce joli dessin pour £2.300.

Constantin Guys: *Coquette*. Plume, encre et lavis. 25,5 x 19,5 cm. Dans une jolie série de dessins de Guys, extrêmement disputés, celui-ci a fait £950.

Londres, Sotheby, 21 octobre.

Il est encore possible de faire des découvertes dans les propriétés de la campagne anglaise. Durant tout le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, les Anglais ont recherché assidûment les dessins de maîtres anciens. La collection de Sir Joshua Reynolds constituait un incomparable trésor. Déjà cette année, Sotheby et Christies avaient mis en vente l'un et l'autre un dessin de Léonard, l'année précédente un beau Michel-Ange avait été



1 *Maurice Utrillo: Vue de Stains. 1909. 50 × 73 cm. Vendu £15 000 chez Sotheby le 23 octobre.* *(Voir ci-contre, col. 1.)*

2 *Table-bureau en bois de rose et laque du Japon, d'époque Louis XV, portant l'estampille de Joseph Baumhauer. Vendu 187 000 fr. le 10 décembre à l'Hôtel Drouot.* *(Voir page 45, col. 3.)*

3 *Tapis de la Savonnerie d'époque Directoire, pour un salon de musique. 7,77 × 4,46 m. Vendu 65 000 fr. à l'Hôtel Drouot le 4 décembre.* *(Voir page 45, col. 3.)*

présenté chez Sotheby. Aucune pièce comparable n'a été vendue où que se soit dans le monde durant la même période...

Raphaël : *La Mise au tombeau*. Etude pour *La Mise au tombeau* Borghèse. Au revers : *Un homme étendant un personnage enveloppé d'un linceul près de deux autres figures*. Plume et encre. 21 x 31 cm. Ce dessin d'une extrême rareté provenait de la collection de Pierre Crozat, vendue à Paris en 1741. Il passa ensuite chez Agnew à Londres qui le céda à T. Birchall. Il était mis en vente par l'un de ses descendants, le Major F. R. Rothwell. Le dessin était connu par une gravure de Caylus mais, jusqu'à sa redécouverte récente, on le croyait perdu. Le dessin fut adjugé à Colnaghi pour le Metropolitan Museum, mais la licence d'exportation ayant été refusée, c'est finalement le British Museum qui acheta cette admirable pièce pour £27.000.

Dans la même vente figurait également une œuvre de Francesco Guardi, *Cour d'un palais vénitien*, plume et sépia. 18 x 20,5 cm. vendu pour le prix élevé de £4.500.

Londres, Sotheby, 11 mars.

Deux très beaux dessins, d'une extrême rareté :

Jean-Antoine Watteau : *Le Vieux Savoyard*. 34,5 x 19,5 cm. Dessin magnifique, dans un état admirable. Il a été vendu très cher, mais on se demande quel aurait été son prix s'il avait représenté une jolie femme. £18.000.

Raphaël : *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste*. Sanguine. Au revers : *Etude pour Prométhée*, dessin à la plume. 22 x 16 cm. £32.000. Encore une découverte extraordinaire. Le dessin était mis en vente par la famille qui avait déjà envoyé l'autre dessin de Raphaël chez Sotheby en octobre. Celui-ci appartenait au XVIII[e] siècle à une collection d'Amsterdam. Il passa ensuite dans celle de Samuel Rogers, un banquier anglais mécène et poète, et il figura à sa vente en 1856. On en perdit la trace après cette date. Il est maintenant très improbable que d'autres dessins de Raphaël apparaissent d'ici longtemps sur le marché.

1

MINIATURES

Londres, Christies, 3 décembre.
Collection L. Gilbert, Esq., de Lisbonne.

Au temps de Shakespeare, la littérature fut admirable, mais les arts visuels produisirent des œuvres non moins étonnantes. Il y eut notamment, sous l'égide de Nicholas Hilliard, une remarquable école de miniaturistes, essentiellement anglaise d'inspiration, et qui nous fait connaître le climat de cette époque.

Nicholas Hilliard : *Portrait d'une dame vêtue de noir*. Haut. 5 cm. £ 650.

Laurence Hilliard : *Portrait d'un homme âgé de 26 ans*. Haut. 5 cm. Un étonnant accord de couleurs où les cheveux roux ardent du modèle contrastent avec le fond cramoisi et le vert vif du pourpoint. £600.

LIVRES ET MANUSCRITS

Paris, Hôtel Drouot, 10 et 11 décembre.
Bibliothèque de M. L....

Admirable ensemble, commençant avec des reliures de Jean Grolier et s'achevant à l'époque contemporaine. Les pièces les plus importantes étaient :

L'Office de la Sainte Vierge. 1757, Paris, Imprimerie Royale, 2 vol. Donné par Louis XV à la Marquise de Pompadour. Reliure de Derôme en maroquin bleu et rouge. Armes de Madame de Pompadour. Avec huit dessins originaux de Boucher. 120 000 fr.

Recueil très rare de trois suites de gravures sur bois par Albert Durer : *La Vie de la Vierge, La Passion de Notre-Seigneur, L'Apocalypse*, dans une reliure du XVI[e] siècle aux armes de la bibliothèque de Nuremberg. 122 000 fr.

SCULPTURES, ŒUVRES D'ART, ANTIQUITÉS

New York, Parke-Bernet, 3 octobre.

Dans une petite vente d'objets d'art chinois et orientaux figuraient deux très importants objets grecs : une paire de griffons archaïques en bronze, de Samos probablement, datant du VII[e] siècle av. J.-C. et provenant d'un chaudron de bronze. C'est la seule paire existant qui ait conservé à l'état original les incrustations d'os formant les yeux. Vendus $6.200, ils auraient certainement monté davantage en Suisse ou parmi des objets de leur catégorie.

New York, Parke-Bernet, 14-15 novembre

Vase rituel chinois à couvercle (yu). Dynastie Chou (1027-256 av. J.-C.). Haut. 23,5 cm. Les bronzes chinois de cette qualité sont presque impossibles à trouver, et lorsqu'il en apparaît un, on le paie extrêmement cher. Celui-ci avait une belle patine vert pâle. $10.000.

New York, Parke-Bernet, 16 novembre.

Un parfait exemple de manque de goût : le prix stupéfiant payé pour cette paire de mésanges en porcelaine, dangereusement perchées sur une branche de mélèze. Modelés en 1938 par Dorothy Doughty, des objets de ce genre reflètent cette même manie pour les bêtes sauvages qui poussent les gens à dépenser des sommes ridicules pour les animaux de Pompon. $5.000.

2

Londres, Sotheby, 14 octobre.
Boîtes en or de la collection René Fribourg

Les boîtes représentaient la meilleure partie de la collection, peut-être parce que le propriétaire connaissait parfaitement ce domaine. Malgré cela, les prix ont été étrangement inégaux. On a donné £14.000 pour une boîte en or émail de Jean Moynat (époque Louis XV) avec un semis d'œillets roses et une bordure de volubilis bleu soutenu. Mais le numéro le plus amusant était une tabatière Louis XV en laque et or de Louis Roucel, dont le couvercle était décoré d'un rhinocéros devant un palmier. $4.600.

Londres, Sotheby, 28 octobre.

Pendule de voyage en argent avec calendrier, réveil et sonnerie à répétition. Bréguet N° 3749. Gravée aux armes de Sir Charles Cockerall Bt., auquel on doit la construction de l'une des plus excentriques demeures

---

1 *J.-A. Watteau :* Le Vieux Savoyard. *Dessin. Crayon noir et sanguine. 34 × 19,5 cm. Vendu £18.000 chez Sotheby le 11 mars. (Voir ci-dessus, col. 1)*

2 *Jean-François Millet :* La Fin de la journée. *1860. 58,5 × 74 cm. Vendu $30.000 chez Parke-Bernet le 6 novembre. (Voir page 41, col. 3.)*

3 *Raphaël :* La Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste. *Sanguine. (Au revers, étude pour « Prométhée »). 22 × 16 cm. Vendu £32.000 chez Sotheby le 11 mars. (Voir ci-contre, col. 1)*

4 *Georges Roualt.* Vase de fleurs. *65 × 50 cm. Vendu 230 000 fr. au Palais Galliera le 12 mars. (Voir page 43, col. 3.)*

d'Angleterre, Sezincote, élevée dans le style indien au début du XIX• siècle. Superbe pendule. £12.000.

Londres, Sotheby, 5 novembre.

Bol en porcelaine blanche, du début de l'époque Ming (Période Yung-Lo), gravé d'un très fin décor de fleurs, pièce d'une étonnante beauté. Diam. 20,5 cm. £4.000.

Londres, Sotheby, 22 novembre.

Très rare et très beau chandelier à huit branches en bronze doré, orné de masques et surmonté d'un globe terrestre porté par quatre putti représentant les quatre parties du monde. Très belle qualité, prix moyen : £3.400.

Paire de consoles du XVIII• siècle, le plateau décoré de scènes de chasse d'après Tempesta, avec des Orientaux et des Européens, sur des supports de bois doré représentant des dauphins : £7.000. Ce prix énorme indique la très forte demande, de la part des Italiens, pour les meubles italiens du XVIII•.

MEUBLES, TAPIS

Avant la dernière guerre, les meubles anglais et français étaient importés aux Etats-Unis en quantités énormes et vendus à des prix non moins énormes. Lady Mendl mit à la mode le goût pour le mobilier et le décor français tandis que les plus conservateurs s'en tenaient au solide Chippendale anglais, aux tapisseries flamandes, aux beaux tapis persans. Ces deux tendances sont en train de disparaître aujourd'hui, en partie à cause du renouveau d'intérêt pour les œuvres d'art américaines, en partie parce qu'il est impossible d'habiter des maisons ou des appartements suffisamment vastes. La transformation rapide de la manière de vivre américaine a obligé les collectionneurs à rechercher de préférence les choses plus faciles à transporter, peintures, dessins, petits objets d'art. Leur mobilier est plus simple et plus frivole. Aussi les meubles de la génération précédente, lorsqu'ils sont mis sur le marché, sont moins chers qu'ils ne le seraient en Europe. C'est pourquoi les marchands trouvent avantageux d'acheter à New York malgré le prix astronomique des transports par bateau. Ceci ne concerne pas les meubles américains, qui exercent, et continueront d'exercer, une attraction spéciale.

New York, Parke-Bernet, 8 novembre.

Commode d'époque transition Louis XV - Louis XVI, en marqueterie d'érable et d'amarante, par Léonard Boudin. Marbre de Brescia. Largeur : 108 cm. Très belle pièce de mobilier, qui n'était pas chère à $5.850.

New York, Parke-Bernet, 4 janvier. Collection de tapis appartenant à Oscar Berberyan.

Intéressant ensemble provenant de toutes les parties du monde. Les prix ont été très modérés. Parmi les pièces les plus remarquables :

Tapis de Pondichéry, exécuté aux Indes pour les Français. 6,10 x 4,26 m. Décor de bouquets de fleurs dans le goût de la Savonnerie mais avec une vivacité orientale. $5.000.

Tapis Axminster à médaillon d'époque George III, sur un carton de Adam. 8,53 x 6,4 m. Superbe tapis anglais. Prix important, mais sans rien d'exceptionnel. $20.000.

New York, Parke-Bernet, 17-18 janvier.

Jolie table demi-lune d'époque Louis XVI à décor de marqueterie, estampillée .C. Topino. 80 x 76 cm. $5.300. Ce meuble, qui était en excellent état, se serait certainement vendu plus cher à Paris.

Un beau secrétaire à abattant, estampillé J. Birkle, en bois de rose et amarante (haut. 142 cm.) n'a pas dépassé $1.050.

Londres.

Deux importantes ventes de meubles et objets d'art français ont eu lieu chez Sotheby, la première comprenait la seconde partie de la collection Fribourg, la seconde réunissait des pièces provenant de différentes demeures de la campagne anglaise et aussi des meubles venus de Buenos-Ayres.

17 octobre, Collection René Fribourg.

Deux bergères Consulat en acajou, dans le style de Georges Jacob. Accoudoirs en forme de sphynx. £2.300 la paire.

Elles provenaient de la collection Jacques Doucet. Leur prix élevé confirme la vogue du style « Retour d'Egypte ».

Paire de chenêts d'époque Louis XV en bronze doré à motif de singeries. 1745-1749. £3.500.

Très jolie poudreuse d'époque Louis XV en marqueterie de couleurs. Pièce de qualité exceptionnelle. £16.000.

La vente comprenait également une véritable curiosité, qui suscita une grande attention sinon un prix très élevé : il s'agit du lit en acajou et bronze doré exécuté pour Napoléon et Marie-Louise, provenant sans doute du château de Compiègne. Il est très probable qu'il a été fait en collaboration par Jacob-Desmalter et Thomire. £3.800.

Paris, Palais Galliera, 4 décembre.

Les prix obtenus en France pour les beaux meubles du XVIII• siècle sont beaucoup plus élevés qu'aux Etats-Unis.

Une petite table ovale très rare en marqueterie, estampillée R. V. L. C. (haut. 74,5 cm.) a été vendue 72 000 fr.

Un tapis Directoire pour salon de musique (7,77 x 4,46 m.) : 65 000 fr.

Paris, Hôtel Drouot, 10 décembre.

Le palais Galliera n'a décidément pas l'exclusivité des pièces exceptionnelles. C'est encore à l'Hôtel Drouot qu'a été vendu, pour 387 000 fr., une très rare table-bureau en bois de rose et laque du Japon, avec garniture de bronze doré, portant l'estampille de Joseph Baumhauer, l'un des ébénistes les plus recherchés de l'époque Louis XV. Le meuble était en parfait état et n'avait subi aucune restauration.

Livres sur l'art

ÉCRITS DE JEUNESSE DE ROBERTO LONGHI

Au moment où l'histoire de l'art fêtait les soixante-dix ans de Roberto Longhi, le plus grand historien actuel de l'art italien, paraissaient deux somptueux volumes réunissant ses articles de jeunesse publiés entre 1912 et 1922, dans des revues d'un accès plus ou moins difficile. Hommage tout naturel à celui qui a plus que tout autre marqué l'histoire de l'art italien, à celui qui lui a donné son visage actuel, ces deux volumes constituent en outre les deux premiers, chronologiquement, de l'œuvre complet du maître qui doit en comporter quatorze.

Dès 1912, à l'âge de 22 ans, Roberto Longhi, dans un compte rendu de la *Correspondance* d'Eugène Fromentin, pouvait citer le peintre: « Je ne connais rien d'aussi difficile en fait d'art descriptif, que de donner par des idées plastiques, l'équivalent des idées littéraires. » Rien n'est plus difficile aussi que de donner par des idées littéraires l'équivalent des idées plastiques... Et c'est là un des mérites — et non des moindres — de Roberto Longhi que de savoir rendre en quelques mots, une rencontre, un climat, une époque, un style, en une langue parfaite qui lui vaut une place de choix dans toute anthologie des lettres italiennes.

Mais ce n'est là qu'un aspect, le plus séduisant sans doute, le moins important aussi de l'œuvre du grand historien, car ce goût du mot juste ne lui a point fait perdre de vue l'essentiel de son métier: les tableaux.

Quand Longhi écrit ses premiers articles, ceux-ci sont de plus en plus fréquemment négligés en faveur de l'iconographie, de l'esthétique, de la symbolique, de la sociologie...

Roberto Longhi, dès sa jeunesse, réagit. Il porte « une défiance délibérée à tout système », défiance qui lui fera remettre en cause nombre de valeurs établies. Nous acceptons de nos jours, tout naturellement, Piero della Francesca (article de 1914: récente réédition de l'ensemble des textes longhiens sur le maître d'Arezzo) et le Caravage (1913). Mais, qu'on le sache, c'est à Roberto Longhi plus qu'à tout autre que nous le devons. Et à feuilleter ces volumes, on constate que c'est toute une réévaluation de l'art qu'ils contiennent. Réévaluation pleine d'humour (« Les deux Lise », 1914) qui conduit l'auteur à préférer la Lise de Renoir à celle — tout juste retrouvée à Florence après son vol, — de Léonard. Réévaluation aussi de l'art contemporain ou, plutôt, évaluation avec ces pages de défense du futurisme. Réhabilitation, enfin, des maîtres du 17e siècle dont certains noms, malgré les pages vibrantes de l'auteur, n'ont pas encore été mis au rang que leur donne Longhi. Comme ce Caracciolo (1915) ou ce Mattia Preti (1913), le « second » et le « troisième » génies du 17e siècle italien qu'aucune bonne monographie n'est encore venue servir.

Beauté du langage, méfiance des systèmes quels qu'ils soient, mais surtout réévaluation des personnalités « artistiques », voilà les grandes leçons que Roberto Longhi, dès sa jeunesse, nous enseigne et ces personnalités au travers des pages de l'auteur, nous apprenons à les connaître. Qu'importe si quelques attributions ont été changées — parfois par Roberto Longhi lui-même —; qu'importe si l'appel aux archives est aujourd'hui conseillé pour plus de précaution, le peintre est là, parmi nous, et nous voyons tour à tour revivre Orazio Borgianni (1914), Orazio Gentileschi et sa fille Artemisia (1916), Ansaldo (1917) et aussi le Corrège (1921).

Seule critique — et bien légère! — à l'ouvrage tel qu'il se présente à nous: les localisations des tableaux n'ont pas toujours été mises à jour. Ainsi, le Piazzetta de la planche 253, est aujourd'hui à Rome, à l'Académie de Saint-Luc, la *Cène* (planche 256) courageusement attribué à Bencovich (un détail de ce tableau, le plat d'asperges à la Manet, illustre la jaquette d'une monographie sur Piazzetta!) est aujourd'hui à Cleveland, et l'admirable Tanzio da Varallo (planche 259) a fait partie de la collection Kress avant d'être exposé à la National Gallery de Washington. De même, eut-on souhaité que quelques notes rectificatives supplémentaires soient ajoutées au bas des pages, tel Lyss (« scène d'auberge » de Cassel page 385) rendu à Tassel, tel Borgianni (planche 61) à Simon Vouet mais tout cela est mineur.

Les deux textes qui achèvent le volume — les notes en marge du catalogue de l'exposition des XVIIe et XVIIIe siècles italiens tenue à Florence en 1922 (plus de mille tableaux exposés) et l'admirable pastiche sous forme de « lettre d'un correspondant inconnu à l'abbé Lanzi » le grand critique italien du XVIIIe siècle sur la Galerie de Pommersfelden — résument la méthode de Roberto Longhi: dans un cas, appréciation brève de la qualité de l'œuvre pour laquelle un nouveau nom est proposé, dans l'autre, dans un style inspiré de celui des auteurs du XVIIIe siècle que le maître a tant pratiqués, recherche des véritables valeurs de cette époque si bouillonnante que fut le XVIIe siècle italien.

Pierre Rosenberg.

Roberto Longhi, Scritti Giovanili, 1912-1922. 2 vol. Sansoni, Florence. 25 000 lires.

AQUILÉE ET LES ORIGINES BYZANTINES DE LA RENAISSANCE

Par Rose Valland

Ce volume de Rose Valland est une étude approfondie sur un problème souvent repris, le phénomène des influences byzantines dans l'art de la péninsule italienne pendant le XIIe et le XIIIe siècle, qui devait ouvrir la voie à ces transformations dans l'expression picturale d'où naîtra le phénomène de la Renaissance.

L'auteur étudie en particulier les fresques de la crypte funéraire de la basilique pomponienne d'Aquilée qui se réduisent à quatre grandes compositions, la Crucifixion, la Descente de Croix, le Trône et la Dormition de la Vierge, dont la date d'exécution serait la fin du XIIe siècle. Ces fresques, analysées au point de vue iconographique, amènent l'auteur à de nombreuses recherches sur d'autres monuments, antérieurs ou postérieurs, de l'art byzantin, dans les pays orthodoxes périphériques en particulier, où subsistent plus de monuments de l'époque qu'à Byzance même.

En rapprochant des monuments à thèmes identiques dans l'art des XIIe et XIIIe siècle, notamment en Serbie (Milezevo, Staro Nagoricino, Philep, Sopocani), l'auteur arrive à la conclusion que les nouvelles formules élaborées à Aquilée, qui mettent l'accent sur la passion humaine de la Mère de Dieu, ont été influencées par des prototypes créés dans le nord-ouest de la péninsule balkanique, introduits en Italie par Aquilée, repris ensuite par Duccio et les Giottesques, puis par les peintres de la Renaissance.

Pour l'auteur, cette transformation se situe en Serbie médiévale, pays d'élection des nouveaux courants de l'art byzantin, où le hiératisme cède le pas à de nouvelles conceptions humanistes, où le drame humain l'emporte sur le Divin. Dans l'art chrétien en général, en Orient comme en Occident, le franchissement de cette étape s'accompagne d'une intensification du culte de Marie, qui devient personnage principal dans l'émotivité chrétienne.

Toutefois, de nouvelles trouvailles ont depuis quelques années modifié le point de vue scientifique sur la question. L'auteur se réfère d'ailleurs à des compositions analogues du couvent de Miroz près de Pskov en Russie et de Saint-Néophyte près de Paphos à Chypre, qui datent de la même époque. Les analogies iconographiques de ces compositions avec celles d'Aquilée sont frappantes, et sans nier l'apport serbe à ce nouveau courant humaniste dans l'art byzantin, il faudrait plutôt le situer dans un courant beaucoup plus général qui traverserait l'expression artistique du monde orthodoxe. Ce courant, on ne peut le suivre dans toute son évolution parce qu'un grand nombre de monuments ont été détruits et que les centres artistiques byzantins se sont déplacés après la conquête de Constantinople et d'autres pays grecs par les Latins, à l'issue de la Quatrième croisade.

Ce n'est pas tant dans l'iconographie que le peintre d'Aquilée a innové. Ce qu'il faut retenir surtout, c'est la recherche d'une troisième dimension, la distribution des vides et des pleins qu'il applique à ses compositions. L'auteur, au reste, ne manque point d'y insister, donnant une analyse détaillée et approfondie des recherches spatiales élaborées ici en les confrontant avec les essais timides dans le même sens qu'on rencontre dans les compositions identiques antérieures. C'est justement là que le fresquiste d'Aquilée apporte les éléments nouveaux qui modifient l'esthétique byzantine en l'acheminant vers une nouvelle esthétique humaniste qui sera celle de la Renaissance. C'est par là que la peinture aquiléenne occupe une place privilégiée à la jonction de l'art byzantin avec l'art des primitifs italiens et de la Renaissance.

L'ouvrage de Madame Rose Valland est étoffé par une bibliographie riche et détaillée dont le choix ajoute au poids et à l'érudition de l'ouvrage.

M. Garidi.

Rose Valland: *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance.* Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. 88 p., 33 ill. E. de Boccard, 50 fr.

FRESQUES LOMBARDES DU TRECENTO

par G. A. Dell'Acqua et Stella Matalon

Le vaste patrimoine des fresques et des peintures murales d'Italie constitue certainement l'une des principales richesses artistiques de l'Occident: dans chaque province, en considérant seulement la période postérieure à l'An Mil, les palais, les églises, les monastères décorés par les plus grands maîtres et par leurs disciples, forment sans aucun doute l'ensemble le plus spectaculaire de figuration monumentale qu'il nous soit donné d'admirer. Les recherches des savants, les travaux des restaurateurs suscitent constamment d'étonnantes découvertes. Le nettoyage des murs fait apparaître, sous les superstructures ou les badigeons, des cycles entiers de peintures qui attestent la permanence de cette tradition dans la Péninsule. C'est là un héritage incomparable qui doit faire l'objet d'une exploration sans cesse approfondie, mais qui doit aussi être protégé contre les ravages du temps, au prix d'incroyables difficultés d'ordre technique et malgré les conditions critiques de conservation dans lesquelles se trouvent désormais la plus grande partie des monuments et de leurs décors peints. Il est tout à l'honneur de la Caisse d'Epargne Lombarde d'avoir permis, par d'importantes subventions, la restauration, le sauvetage et aussi l'étude et la publication des fresques de cette région qui fut, spécialement du XI^e^ au XV^e^ siècle, l'un des principaux centres italiens de la peinture murale. Relativement pauvre en tableaux de chevalet et retables, la Lombardie a fourni durant cette période d'admirables cycles religieux ou profanes encore trop peu connus, dans les cathédrales, les abbayes, les chapelles seigneuriales et les palais des cours ducales à Milan, Bergame, Côme, Pavie, Brescia, Lodi, Crémone, Locarno et jusque dans les plus petits villages de la vallée du Pô. Outre les maîtres locaux formés et affinés au contact des grandes écoles byzantines, romanes et gothiques, de Venise, d'Assise, de Bologne et d'Avignon, de Florence et de Sienne, nombre de grands maîtres furent appelés à décorer les édifices lombards par les moines, les seigneurs, les cités: Giotto lui-même, pour commencer par le plus grand, puis Stefano Fiorentino et Maso, Giusto da Menabuoi et d'autres peintres demeurés anonymes, qui pourtant ne furent pas des moindres parmi les maîtres toscans et ombriens. Mais au XIV^e^, le contact entre la culture locale et les apports étrangers entraîna dans le décor mural la formation d'un nouveau style pictural dont les caractères sont proprement « lombards »: c'est le style que le grand Giovanni da Milano diffusa en Toscane et à Rome, celui des œuvres insignes que laissa dans la région du Pô un groupe d'artistes parmi lesquels le plus grand paraît aujourd'hui le bergamasque Pacino da Nova. Ce domaine de l'art italien, qu'illustrent déjà tant de chefs-d'œuvres révélés au cours des dernières décennies de recherches, est retracée de manière exemplaire dans le grand « répertoire » critique et documentaire qui nous est présenté aujourd'hui, par l'étude de Gian Alberto Dell'Acqua et les notices très denses, pleines de révélations et de suggestions, que Stella Matalon a consacrée aux artistes et à leurs œuvres. Les auteurs ont réalisé un ouvrage qui restera fondamental pour toutes les recherches sur la peinture lombarde, qui révèlera en outre aux amateurs d'art et même aux spécialistes, des merveilles inconnues de la peinture italienne. Plus de trois cents planches, en noir et en couleur, reproduisent des centaines de fresques dispersées à travers la Lombardie. Chacune est accompagnée de commentaires faisant le point des études critiques antérieures et nourris de jugement pénétrants qui permettent de tisser sous un jour nouveau la trame de cette histoire encore peu connue et de donner corps à de grandes figures d'artistes dont le nom même est perdu. La lecture de ce livre essentiel fera mieux connaître la grandiose beauté des cycles de Viboldone, de Chiaravalle de Mocchirolo, de S. Abbondio de Côme, du Baptistère de Varèse, de S. Francesco de Lodi, de Ste Marie Majeure de Bergame, ou celles que Giovanni da Milano a laissé à Santa Croce de Florence dans l'ancienne chapelle Rinuccini dont les auteurs, à juste titre, soulignent l'importance. Certaines peintures de Sta Maria di Brera à Milan, de l'église de Monzoro, de San Cassiano de Lodi, de S. Agostino de Bergame (pour ne citer que celles-là) prendront place désormais parmi les plus grands témoignages de la peinture italienne du Trecento. Oeuvre d'érudition rigoureuse, de vulgarisation et de « révélation » passionnantes, ce livre compte parmi les plus importantes contributions à l'histoire de l'art parues au cours des dernières années.

Franco Russoli.

G. A. Dell'Acqua et S. Matalon: Affreschi Lombardi del Trecento, *in 4°, 504 p., 318 pl. n. et coul. Edizione della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde et Amilcare Pizzi.*

L'ART ROMAN DU SAINT-EMPIRE

par Harald Busch

Venant après les volumes de MM. Pobé et Gantner, Decker et Durliat sur l'art monumental, architecture et sculpture romane de France, d'Italie et d'Espagne, ce quatrième livre s'insère fort bien dans la collection par la qualité de son texte et de son illustration. Celle-ci est non seulement belle par son tirage énergique et contrasté à souhait, mais aussi par l'unité qui a présidé aux prises de vue: originalité de la mise en page, sensibilité à la matière et aux jeux de lumière, compétence dans le choix. Même aux spécialistes, ce recueil d'images rendra service, certains clichés se rapportant aux états actuels des édifices, après leur remise en état (et, hélas, quelquefois, la reconstruction). Tous ceux qui n'ont pas visité Spire depuis les travaux de M. Kubach, trouveront ici des images totalement différentes de celles qu'ils connaissaient; il en est de même pour Corvey, pour Hildesheim, pour Saint-Géréon ou les Saints-Apôtres de Cologne. Certaines vues de monuments qui semblaient familiers, sont des révélations, comme la clôture du chœur de Halberstadt, ou les peintures de Gurk. Ce n'est pas évidemment une documentation « scientifique », et certaines lacunes paraissent regrettables (église de Gernrode, cathédrale de Trèves...); mais c'est le tribut de la formule de la collection, et il ne faut pas en rendre responsable l'auteur.

Le texte, pour un lecteur français, est assez étonnant, et semble également refléter les préoccupations de l'éditeur. Géographiquement, le « Saint Empire » est réduit ici aux pays de langue germanique — à part une intrusion dans les pays de la Meuse et de l'Escaut, la Hollande, sauf Maestricht, étant laissée de côté. Les constructions, combien significatives pour l'Empire, des Hohenstaufen en Italie méridionale, en Lorraine ou en Bourgogne impériale, ont été éliminées. Pour l'histoire, le volume englobe l'art carolingien et tous les édifices gothiques de la première moitié du XIII^e^ siècle (Limbourg, Maulbronn...). Par un raccourci usuel en Allemagne, l'extinction des Hohenstaufen et la construction de la cathédrale de Cologne marquent la fin de l'art roman. Sans doute, le texte intelligent et clair dans son plan de M. Busch justifie-t-il dans une certaine mesure ces parti-pris. L'accent est mis, avec excès peut-être, sur la « signification » impériale de certaines formes (le « massif occidental », mais aussi le chapiteau à feuilles d'acanthe...) et sur leur « germanisme » remontant à la préhistoire barbare.

Les notices des édifices sont solidement fondées sur l'érudition la plus sérieuse, et très à jour; peut-être le désir d'« interprétation » stylistique est-il satisfait au détriment du nombre des informations... On peut discuter certaines opinions de l'auteur, sur la date des chapiteaux de Constance (p. 58) ou les étapes de la construction de Tournai (p. 24). Mais, en général, ces notices sont sûres et utiles.

Le point faible de l'ouvrage est dans la traduction. Beaucoup de phrases de l'introduction sont peu claires, et même inintelligibles; les maladresses ne se comptent pas. Dans les notices, c'est bien pire: erreurs de terminologie, noms estropiés, descriptions inexactes: p. 21: « sages de l'Apocalypse »; p. 22: « René de Huy »; p. 23: M. Marre (au lieu de Maere); p. 25: « arêtes » des voûtes de la cathédrale de Munster en Westphalie; etc. etc.; quelquefois cela devient grave: la « balustrade » de Halberstadt est une clôture du chœur; la « voûte d'arête à six nervures » de Maulbronn est une voûte sexpartite sur croisée d'ogives (p. 45, etc...). Quand enfin les éditeurs français s'adresseront-ils à des traducteurs compétents?

L. Grodecki.

D^r^ Harald Busch, *L'art roman du Saint-Empire*, in-4°, 74 p., 248 pl. Edit. Braun. 65 fr.

LES DESSINS DE L'ALBERTINA

par Otto Benesch

Ce beau volume présente les plus importants dessins anciens de cette célèbre collection — qui compte environ 40 000 pièces — sous forme d'un catalogue critique de 236 numéros précédé d'une introduction sur l'historique de la collection. Toutes les reproductions, dont 24 belles planches en couleur, sont accompagnées de notices auxquelles le professeur Otto Benesch, qui fut l'un des plus éminents directeur de l'Albertina, prête sa haute compétence assisté de M^me^ Eva Benesch. Ainsi que le remarque l'auteur dans son introduction, les dessins de l'Albertina — dont la renommée égale ceux du Louvre et des Offices — souvent mentionnés ou décrits, n'ont pas fait l'objet de publications d'ensemble depuis les ouvrages de Waagen (1866), de Wickhoff (1891-1892) ou les albums que Meder leur a consacrés dans ses

12 volumes de *Dessins de Maîtres Anciens* (1895-1908).

Ces études furent complétées, entre 1926 et 1933, par les inventaires que A. Stix, L. Frölich-Bum et A. Spitzmüller consacrèrent à l'école italienne, les professeurs O. Benesch, H. et E. Tietze aux écoles hollandaise et allemande. En partie grâce à leurs très nombreuses reproductions, ces ouvrages demeurent encore aujourd'hui de précieux instruments de travail. Il n'en demeure pas moins que le public français connaît assez mal les richesses de ce Cabinet, dont les feuilles ont jusqu'à présent peu voyagé, si l'on excepte la récente manifestation de la Fondation Cini à Venise consacrée aux dessins vénitiens (1961) et surtout la mémorable présentation des *150 chefs-d'œuvre de l'Albertina de Vienne* à la Bibliothèque Nationale en 1950. C'est avec plaisir que l'on retrouvera dans l'ouvrage du Professeur Benesch quelques-unes des plus belles pièces admirées à cette occasion. Cependant, et c'est là un des principaux mérites de cette publication, le choix ne s'est pas porté uniquement sur les pièces célèbres de grands maîtres, mais également, et de façon originale, sur des dessins moins connus, souvent inédits ou reproduits pour la première fois. Il convient de souligner la nouveauté du parti adopté dans un volume général, consacré aux chefs-d'œuvre d'une collection qui reproduit, au même titre que Dürer ou Rembrandt, de beaux dessins de L. Cambiaso — fait impensable il y a encore dix ans — de S. Vouet, de J. Natoire ou de Füssli. Peut-être verra-t-on un jour entrer dans un volume comparable quelque feuille du bel ensemble de L. de la Hyre conservé à l'Albertina.

Caractère exceptionnel de la collection viennoise : elle provient en majeure partie d'un ensemble réuni au XVIII[e] par un prince-amateur et jamais dispersé depuis le duc Albert de Saxe-Teschen. Fils d'Auguste III de Pologne, beau-frère de Marie-Antoinette, allié au duc de Toscane, et à la reine de Naples, plus occupé de voyages (Venise, Rome, Paris 1786) que de politique, il entreprend en 1765 une collection d'estampes et cette passion ne le quittera plus. Sa position lui procure tous les appuis (celui du comte Durazzo qui lui constitue à Venise une collection d'estampes d'après les maîtres italiens) toutes les faveurs (générosité de Pie VI lui offrant l'œuvre complet de Piranèse en 27 vol.), les amis les plus illustres (le jeune Adam Bartsch, futur auteur du « Peintre-graveur » signe le titre de son portefeuille d'estampes). Fixé à Vienne à partir de 1794, le duc est présent aux importantes ventes de dessins provenant des plus illustres collections françaises du XVIII[e] siècle : Charles de Ligne, Julien de Parme, Crozat, Mariette, Lagoy... C'est ainsi qu'il obtint le célèbre *Paysage aux deux Figures* de Titien (Benesch, N° 17) qui avait appartenu à Crozat et à Mariette et dont la copie, par Watteau, se trouve aujourd'hui au Louvre. Après avoir échu à ses héritiers, la collection Saxe-Teschen, devenue en 1919 propriété de l'Etat, fut réunie aux estampes du prince Eugène (que le jeune P. J. Mariette avait classées au début du XVIII[e] siècle) et l'ensemble, transféré dans le palais même du duc Albert, Augustiner Bastei, prit le nom de *Graphische Sammlung Albertina*. Il n'est pas de notre propos d'apporter des corrections à l'ouvrage du Professeur Benesch; signalons toutefois la nouveauté de l'attribution de la très fine Annonciation (n° 35) au *Maître de Flore*, élève de Primatice et de Niccolo dell'Abbate (Cf. également M[me] S. Béguin: *Toussaint Dubreuil, premier peintre de Henri IV* in « Art de France » IV - 1964 p. 90 av. pl.). La récente attribution à Gherardi du dessin des Offices (cf. catal. *Giorgio Vasari e la sua Cerchia* - Offices, Cabinet des Dessins - 1964 n° 70. Copie au Louvre. Inv. 2160) cité par le Professeur Benesch à propos de la *Forge de Vulcain* (n° 42) qu'il donne à Vasari, pourrait remettre en question l'identification du dessin de Vienne. Indiquons enfin l'existence de plusieurs autres versions du dessin de F. Zuccari (n° 43) dont une au Louvre (inv. 4529).

Après cette belle étude d'ensemble, il est permis de souhaiter le catalogue des dessins français de l'Albertina ainsi que celui des Italiens non inclus dans les inventaires de Stix et Frölich-Bum, parce que classés dans la « Zweite Garnitur ». *Françoise Rosenberg.*

Otto Benesch avec la collaboration de Eva Benesch : Meisterzeichnungen der Albertina. *Wien. Europäische Schulen von der Gotik bis zum Klassizismus. — Verlag Galerie Welz, Salzburg. — 377 p., 236 illustrations, 24 planches couleur. 161 fr.*

EUGÈNE DELACROIX
Mémorial de l'Exposition du Centenaire
par Maurice Sérullaz

L'exposition du Centenaire, organisée dans le Salon Carré et la Grande Galerie du Louvre, fut, l'on s'en souvient, une réussite éclatante. Ce « Mémorial », ouvrage du savant et fervent admirateur de Delacroix qu'est Maurice Serullaz, en est le couronnement et, désormais, le complément indispensable. C'est un épais volume édité par les Musées Nationaux, présentant 532 numéros et un même nombre de reproductions. Après la lettre de présentation de M. Germain Bazin et la préface de René Huyghe, reprise du Catalogue de l'exposition, Maurice Serullaz, comme introduction à son Mémorial, nous donne un bref mais dense aperçu de l'évolution esthétique de Delacroix.

Ce Mémorial est, en fait, un catalogue complet et raisonné de l'exposition, donc un panorama de la production de l'artiste pendant ses quarante années créatrices. Les œuvres présentées aux différents « Salons » du temps, paraissent être, au fur et à mesure, les différents jalons évolutifs de la conception esthétique de Delacroix. Partant de la peinture, Maurice Serullaz a groupé les esquisses ou les principaux dessins, pastels ou aquarelles, qu'il considère comme la genèse de l'œuvre et qui, de toute façon, constituent un excellent commentaire visuel au tableau. Chaque numéro présenté est accompagné d'une notice documentée, d'un puissant intérêt : description de l'« objet », historique, appréciations exhaustives ou agressives de la Presse du temps, extraits du « Journal » ou de la « Correspondance » du Maître, et surtout, une Bibliographie détaillée.

Les peintures murales de Delacroix (1), si peu connues et cependant si magistrales, ont, ici, tout comme à l'exposition, repris leur place ; là encore, des dessins, des études esquissées ou achevées, nous évoquent fort bien ce que fut Delacroix décorateur.

Terminent l'ouvrage, un rappel des expositions déjà citées, une bibliographie générale et un index des œuvres classées par sujets : religieux ou mythologiques, historiques ou littéraires, portraits ou souvenirs de voyage, etc. Rien n'y manque, sinon que l'on aurait peut-être préféré avoir quelques reproductions en couleur de cet étonnant coloriste que fut Delacroix.

Si la rétrospective du Louvre a suscité un regain de faveur pour l'art de Delacroix, ce « Mémorial » va permettre de pénétrer plus profondément et plus intimément dans son œuvre et faire mieux comprendre et mesurer l'immense influence historique, esthétique, plastique et technique que l'artiste eut sur ses contemporains et surtout sur les générations qui lui succédèrent. Il reste, comme l'a si admirablement écrit Baudelaire, « le dernier des Renaissants et le premier des Modernes », ouvrant la voie au meilleur de la peinture contemporaine : de l'Impressionnisme au Fauvisme, de l'Expressionnisme à certaines tendances de l'art abstrait. H. B.

M. Serullaz : *Eugène Delacroix, Mémorial de l'exposition du Centenaire.* 4°. 436 p. 532 ill. Editions des Musées nationaux. 85 fr.

CHARLES NÉGRE, PHOTOGRAPHE
par André Jammes

Charles Négre, qui est-ce? Satisfaits de la richesse de leur patrimoine pictural, les Français n'accordent guère d'intérêt à l'histoire de la photographie (qui a pris beaucoup d'importance dans les pays anglo-saxons) et ont laissé tomber dans l'oubli leurs « primitifs » — et ils sont nombreux — de la caméra.

C'est une figure de cette époque étonnante, celle de l'enthousiasme pour ce nouvel art, que nous fait redécouvrir le livre d'André Jammes.

La photographie faisait fausse route avec le daguerréotype, écrit-il. *Heureusement, en Angleterre se développait un art photographique tout différent : le calotype, technique mise au point par William Fox Talbot.*

Ce troisième inventeur de la photographie avec Niepce et Daguerre, au lieu, comme les deux Français, de reproduire directement une image en positif, créa cette étape intermédiaire, le négatif — alors sur papier — permettant la multiplication indéfinie des tirages en positifs. C'est donc le vrai père de la photographie moderne.

Négre fit partie de ce groupe de peintres parisiens honorablement connus qui, les premiers, considérèrent vers 1850 la photographie comme un moyen d'expression. Ils employèrent tous ce calotype parce que son négatif sur papier donnait des tons doux et chauds, des demi-teintes et des flous qui convenaient parfaitement à l'esprit romantique d'alors. Un modèle en chemise se traduit en beaux volumes blancs se détachant sur les gris et noirs estompés d'un rideau. Cette image contraste heureusement avec une peinture bien « pompier » de Négre, que Jammes présente à côté.

C'est peut-être la caméra qui a amené Négre à sortir de l'atelier et à réussir de beaux instantanés — un petit chiffonnier sur un banc, un marchand de coco — et de nombreuses images d'architectures. Il y a aussi une étonnante scène de marché sur un quai de la Seine. Mais Négre a un intérêt supplémentaire pour l'histoire : grâce à la fidélité de sa famille, c'est l'ensemble de son œuvre et notamment un millier de négatifs qui sont parvenus jusqu'à nous.

Disposant de ce fonds précieux qu'il a acheté, André Jammes a réalisé, sans l'appui d'un éditeur, un ouvrage d'une qualité exceptionnelle. Les excellentes reproductions sont tirées au format exact des originaux. Réalisés à partir des négatifs, ces positifs d'aujourd'hui sont certainement de meilleure venue que ceux de l'époque où l'on ne disposait pas de papier aussi sensible. Le texte, alerte, donne de nombreuses précisions inédites sur cette époque des peintres-photographes. Le prix Nadar 1964 vient d'ailleurs d'être décerné — il couronne le meilleur livre photographique de l'année — à cet ouvrage, l'un des premiers de cette histoire des photographes qui, en France, reste à écrire. Y aura-t-il un éditeur pour s'y intéresser ou ne faudrait-il compter que sur des amateurs pour se risquer dans cette entreprise?

B. Girod de l'Ain.

Charles Négre, photographe *(1820-1880), édité par l'auteur. A la librairie Paul Jammes, Paris, 3, rue Gozlin. 150 fr.*

LES IMPRESSIONNISTES ET L'ILE-DE-FRANCE

par L. Reidemeister

Amplifiant la donnée d'une exposition tenue à Berlin à l'automne dernier, l'album de M. Reidemeister mérite d'être distingué parmi tant d'ouvrages — certains bien commerciaux — consacrés aux Impressionnistes. Il y a même lieu de s'étonner qu'on n'ait pas songé plus tôt à rechercher systématiquement les sites qui inspirèrent ces peintres paysagistes par excellence et à confronter par la photographie paysages réels et paysages picturaux. Le problème devait être repris dans son ensemble et non plus accessoirement dans le cadre de telle ou telle monographie bien faite comme celles de Cézanne par M. Rewald ou de Sisley par M. Daulte.

Plus de 170 confrontations photographiques limitées à la seule région de l'Ile-de-France et s'appliquant parfois à des tableaux inédits (50, 52, 61, 137, 150, etc.) attestent le bien fondé de cette enquête et démontrent à l'envi la scrupuleuse fidélité topographique des Impressionnistes. Les rapprochements sont presque tous convaincants malgré les changements considérables apportés par la vie moderne en moins d'un siècle. L'auteur a en effet écarté tout recours à la photographie ancienne: sa démonstration n'en est que plus méritoire. On se méfiera seulement de certaines concordances trouvées après coup comme les péniches de Chatou confrontées à celles de Verrain (p. 177) ou les sous-bois de Fontainebleau choisis au hasard pour illustrer Diaz (p. 32) ou Cézanne (p. 35). Minimes facilités que compensent tant de localisations trouvées ou précisées par M. Reidemeister. On lui saura gré par exemple de nous apprendre que telle «Entrée au village» de Gauguin (Boston) est celle du village d'Osny, rue Pasteur (p. 82), que tel «Marly» de Sisley correspond en réalité à un «Bougival, quai Rennequin Sualem» (p. 90) — l'auteur corrige ici le catalogue de Daulte — ou encore que «Le petit pont» de Pissarro a été peint à Osny près de Pontoise, dans le parc du château et qu'il franchit la Viosne (p. 74). Utiles précisions quand on sait l'inconsistance des catalogues de vente, la multiplicité des variantes et des répliques. C'est par l'établissement de telles données que commence après tout l'histoire de l'art!

A la réflexion une pareille exactitude topographique est surprenante et unique. Aucune autre école, à aucune autre époque, n'a été aussi attachée à une région donnée, ni aussi fidèle dans ses descriptions. Même les Hollandais du XVII^e^ qui, à tant d'égards, rappellent les Impressionnistes, même les italianisants du XIX^e^ et surtout les grands initiateurs que furent Corot et les paysagistes de Barbizon sont moins attachés au motif. Le «Buisson» de Ruysdael, tel chêne de Rousseau peuvent rester anonymes, toute leur grandeur réside justement en celà. Mais aucun paysage impressionniste ne devrait garder une dénomination imprécise; celle-ci ne résulte que de notre ignorance, et M. Reidemeister nous le prouve par maints exemples. L'évolution stylistique chez ces paysagistes paraît remplacée par la succession de leurs déplacements de l'Oise à la Marne, du Loing à la Seine. Mais en même temps rien ne manifeste mieux les libertés d'artiste qu'ils prennent à chaque instant avec la réalité. Sans cesse ils approfondissent le site, redressent la ligne d'horizon, resserrent le champ de vision. D'un paysage quelconque ils donnent toujours plus à voir. Un très subtil équilibre entre l'exactitude et la déformation caractérise ces paysages uniques que les Fauves à l'orée du siècle suivant sont déjà incapables de recommencer. Ainsi cette étude topographique nous amène à percevoir, sans pouvoir d'ailleurs l'expliquer, l'espèce de miracle que constitue l'Impressionnisme, cet instant privilégié dans l'histoire de la peinture, qui se trouve maintenant dépassé à jamais et d'autant plus cher à notre admiration: des peintres qui n'étaient ni des photographes, ni des visionnaires, ni des paysagistes du dimanche, qui peignaient ce qu'ils voyaient et qui furent plus foncièrement artistes que quiconque. Rien ne le fait mieux sentir que ce livre de M. Reidemeister aussi neuf que substantiel. Jacques Foucart.

Léopold Reidemeister: *Auf den Spuren der Maler der Ile-de-France, topographische Beiträge zur Geschichte der französischen Landschaftmalerei von Corot bis zu den Fauves.* [Sur les traces des peintres de l'Ile-de-France, contribution topographique à l'étude de la peinture française de paysage, de Corot aux Fauves], (23,5 × 19 cm. 190 pages, 176 tableaux reproduits avec le site correspondant. Berlin, Propyläen Verlag, 33 fr.

ARCHITECTURE JAPONAISE

par Yukio Futagawa et Teiji Itoh

Si l'on espère trouver dans cet ouvrage une étude détaillée sur l'architecture japonaise, comparable à *The Architecture of Japan* d'Arthur Drexler, on risque d'avoir une déception, — mais une magnifique déception, pour ainsi dire: en effet, l'illustration photographique de Futagawa offre ici une série de vues dont la qualité plastique est proche de l'art des estampes. Elle nous donne l'occasion de revoir ou de découvrir les monuments et les demeures qui, du Moyen-Age au XIX^e^ siècle, constituent l'aspect traditionnel des bâtiments du Japon. Voici le Grand Temple d'Ise dédié à la Déesse du Soleil, érigé au III^e^ siècle et rituellement reconstruit tous les vingt ans depuis 685 d'après le modèle primitif; le Tumulus de l'Empereur Nintoku, le plus grand mausolée du Japon (465 m. de long sur 300 m. de large); le Grand Temple d'Izumo, reconstitué au XVIII^e^ siècle à échelle réduite; le Temple Hôryûji à Nara, dont l'enceinte abrite quelques-uns des plus anciens édifices en bois du monde, ainsi que bien d'autres constructions historiques, auxquelles s'ajoutent des exemples d'architecture civile, comme la maison d'un marchand provincial du XIX^e^ siècle, ou les fermes du village montagnard de Kazura, avec leurs greniers réservés à l'élevage du ver à soie ou au séchage de la réglisse. Voici également certaines de ces maisons de thé qui, dès le XV^e^ siècle, engendrèrent le style *sukiya*, rejetant les piliers dans les coins, au profit d'une plus grande liberté des séparations intérieures: ainsi celle du monastère de Shinjuan, ou la salle de thé du Temple Myôkian, classée Trésor National. Voici encore diverses variétés de jardins, du style «paysage sec» pour les sites dépourvus d'eau, ou «paysage emprunté» en accord avec la nature environnante: le jardin de Ryôanji, formé de quinze pierres moussues et de motifs abstraits dessinés au râteau sur le sable, le jardin de méditation de Saihôji, où sont réunies plus de cinquante espèces de mousses, le jardin du Temple Daitokuji, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'art japonais du paysage. Voici enfin des images de toits — de pagodes, de châteaux ou de maisons villageoises — avec la particularité de leurs courbes, de leur surplomb ou de leur recouvrement en écorce de cyprès. Futagawa a une façon toute méditative de se concentrer sur des détails comme un nœud du bois ou les dessins d'une fenêtre en papier huilé, d'individualiser les paysages, de montrer comment ils se déploient ou se ramassent autour d'un point d'élection; il a le culte du matériau et de l'espace, et il cède souvent à un excès de formalisme qui l'amène à considérer pour eux-mêmes les volumes; il nous fait découvrir un ensemble de lieux qui semblent destinés à être hantés plutôt qu'habités.

Le texte qui accompagne ces images est malheureusement insuffisant; l'auteur veut évoquer surtout les concepts philosophiques qui ont animé les techniques, ce qui est juste, car jusqu'au début de ce siècle, l'art de construire se répartissait entre le *sozko*, maître du thé, possédant une philosophie de l'architecture, et le *toryo*, maître charpentier appliquant des méthodes artisanales. Un des principes de cette philosophie était le *ma*, fondé sur l'identité des contraires, dont le commentateur souligne l'importance, sans l'expliquer clairement. Les lois d'utilisation des matériaux, le sens métaphysique de la clôture et de la véranda, l'édification de la charpente à partir des système modulaires du pilier et de la natte, l'intégration de la Nature dans l'espace architectural, autant de thèmes qu'il ne fait qu'effleurer et qui demandaient des aperçus plus pénétrants. Fort agréable à regarder, ce livre n'est donc pas véritablement une introduction à l'architecture japonaise; il est plutôt une conclusion ou un aide-mémoire séduisant, lorsqu'on en connaît déjà les différentes caractéristiques.

Sarane Alexandrian.

Architecture Japonaise. *Photographies de Y. Futagawa. Texte de T. Itoh. Grand in-4°, 200 pages, 128 illustrations, Office du Livre, Fribourg. 100 fr.*

3 rue séguier, paris 6

danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art

bernard dufour

du 24 avril

au 19 mai

25

décoration

formes nouvelles

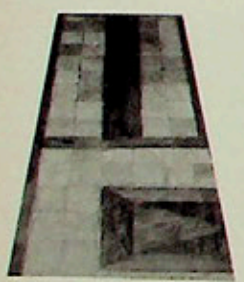
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

GOÛT PARISIEN TRANQUILLITÉ PROVINCIALE

Une maison 1910-1920 donnant sur une étroite rue bordée d'arbres. On se croirait dans une banlieue tranquille; en fait, nous sommes en plein Paris, avenue des Ternes. La façade a été ravalée et peinte en blanc, on en a supprimé les ornements (fer forgé, animaux en relief); un petit jardin très net a été créé devant la maison à l'emplacement d'une vieille remise. Me Pierre Hébey et sa femme habitent quelques pièces de cette maison qui appartient à leurs amis Besse, voyageurs au long cours. C'est Isabelle Hébey qui a entièrement réorganisé et décoré l'ensemble du pavillon. Nous montrons ici les pièces communes et celles réservées au ménage Hébey.



▲ *Le dallage de l'entrée est fait de carreaux d'église anciens associés à des motifs de chêne (nous montrons ci-dessus un détail de ce sol). Les murs sont tendus d'un tissu pain brûlé doré. Fauteuils espagnols en fer forgé. Contre le mur, une toile ancienne de Bram van Velde. L'entrée donne sur le salon, dont elle est séparée par des portes de verre, sur la cuisine et sur un escalier conduisant aux étages supérieurs.*

Page ci-contre

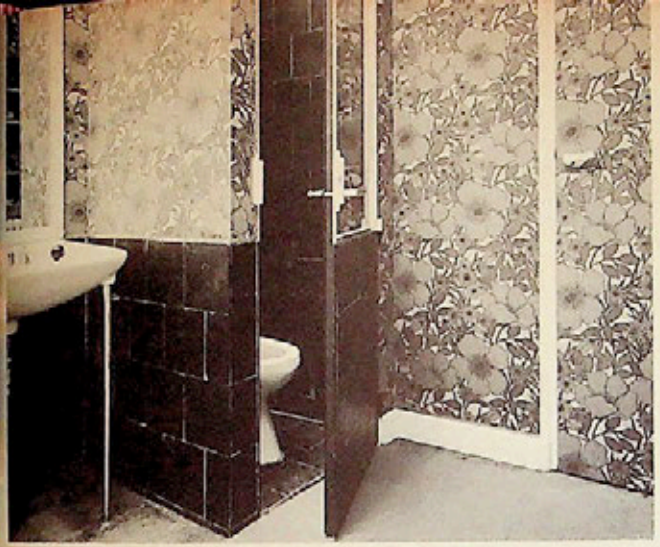
La façade de la maison. Les grandes baies vitrées au rez-de-chaussée sont celles du salon. A droite, la porte d'entrée.

PHOTOS PIERRE BERDOY

▲ *Isabelle Hébey a aménagé au rez-de-chaussée une grande pièce servant de salon et de salle à manger. Elle a dû supprimer les pâtisseries et les ornements courbes qui encombraient les murs, elle a transformé en piliers carrés les frêles torsades qui soutenaient le plafond pour leur donner un volume en accord avec les proportions de la pièce. La décoration est caractéristique du style d'Isabelle Hébey. Elle et son mari ont un goût très vif pour l'Espagne; ils possèdent une maison aux environs de Valence et ils achètent là-bas des meubles, des tissus, des objets. La rigueur et la noblesse des lignes se retrouvent dans le choix des harmonies colorées: noir et différents tons de brun. Murs et colonnes sont tendus de toile tabac; un tissu plus précieux (soie naturelle et fibre) et d'un brun plus foncé recouvre les murs de la partie salle à manger à laquelle on accède par deux marches. La moquette est marron, le canapé du premier plan garni d'un drap brun doré. Une table et des fauteuils espagnols XVII^e occupent le centre de la pièce. Le grand canapé est tourné vers la cheminée (voir ci-contre). A droite, une petite table Louis XV en bois noir sur le cuir de laquelle sont disposés des objets de buis et une statuette de bois provenant du Congo. La bibliothèque est constituée de boiseries d'époque en chêne naturel ciré. Maître Hébey est bibliophile, il collectionne surtout les livres du XVIII^e et les éditions surréalistes. C'est aussi un amateur de tableaux modernes: dans toutes les pièces de la maison figurent des toiles, des aquarelles ou des dessins des jeunes peintres qu'il aime. Sur le pan de mur à gauche, un accrochage composé comprenant des gouaches surréalistes de Magritte, Tanguy, Bellmer, Man Ray. Des fleurs sont arrangées à la japonaise dans un vase 1900 en métal. La maîtresse de maison dispose toujours ses fleurs dans des réciplents insolites: bocaux de laboratoire, mesures anciennes*

◀ *Une grande cheminée de bois Louis XV occupe l'angle du salon opposé à la partie salle à manger. Un écran de glace empêche la fumée d'envahir la pièce; le pare-feu est également en glace maintenue par des cornières de laiton. Le fauteuil de Charles Eames, en cuir noir et palissandre, s'accorde parfaitement avec les tons du salon. Table en verre à piétement d'acier (Formes Nouvelles). Sur la cheminée à gauche, une sculpture de Penalba. Au mur, une toile de Bernard Dufour, à gauche, un tableau de Bernard Saby*

Pour la salle à manger qui occupe une des extrémités surélevée de la grande pièce, Isabelle Hébey a dessiné une longue et très étroite table de bois vert sombre presque noir (ci-dessus et page ci-contre). Les chaises autrichiennes en bois noir sont garnies de cuir vert foncé. Une série d'Arcimboldo dans les tons bruns représentant les Quatre Eléments est accrochée contre le tissu également brun du mur. Lorsqu'elle dispose un couvert, Isabelle Hébey choisit des éléments bruns, jaunes, orange et parfois blancs. La table est mise ici avec des sets de table bruns et des serviettes orange. Des bougies jaunes et orange de formes diverses sont posées à même la table. Double compotier de verre chargé de citrons. Hauts verres de cristal soufflés à la main par un artisan milanais, Jean Pélicier.



Au premier étage, une grande salle de bains dont l'installation est particulièrement réussie. Nous en montrons ici plusieurs aspects. On y a associé l'ardoise et un tissu à motifs vert et bleu sur fond beige dans l'esprit Art Nouveau (Tissus Marignan). Les murs sont recouverts d'ardoise jusqu'aux deux tiers de la hauteur; la baignoire, encastrée d'ardoises, est surmontée d'un élément en polyrey noir mat servant de placard. De part et d'autre, deux lavabos et deux miroirs encadrés de blanc. Bidet et douche sont dissimulés dans des placards latéraux symétriques dont les portes sont en ardoise et glace. Les tons des serviettes éponge s'accordent aux bleus et verts du tissu (modèles de Primrose Bordier. Editions Gobey). Au sol, moquette vison. Isabelle Hébey a peint l'amusant lustre 1900 en harmonie avec l'ensemble de la pièce.

Page ci-contre, en bas

Dans sa chambre, Isabelle Hébey a associé, comme elle aime à le faire, matériaux précieux et rustiques. Le couvre-lit est fait dans un cuir souple brun sombre, tandis que le sol est simplement recouvert de coco sur lequel on a jeté un tapis de fibre espagnol. Au pied du lit, une table allongée à dessus de marbre noir et piétement de fer peint en noir sur laquelle sont posés l'électrophone et un bocal ancien qui sert de vase. La porte ouverte au fond permet d'apercevoir une petite salle de bains dont les murs sont soit peints, soit recouverts de jute naturel, soit revêtus de briques beige rosé (Carré). Un détail de cette pièce (page ci-contre, à gauche) montre le carrelage du mur, la fixation du miroir à bords vifs, la tenture de toile de jute et la béquille de porte en acier poli. Le sol est recouvert d'une moquette de nylon cannelle inaltérable à l'eau. Des tableaux et des gouaches des jeunes peintres amis du couple, Alechinsky et Messagier, sont suspendus dans la chambre et la salle de bains.

Page ci-contre, en haut à droite

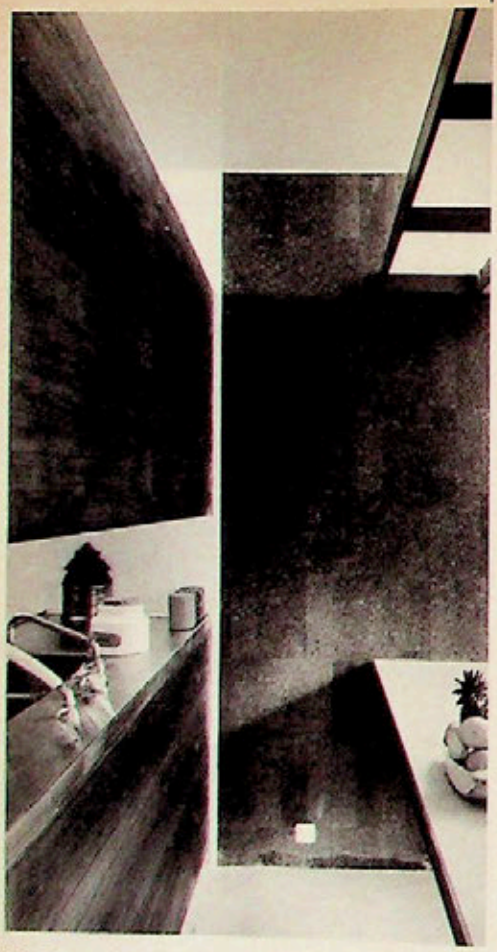
De la chambre, on accède par une marche à une petite pièce véranda qui sert d'atelier à la décoratrice. Le sol est dallé de briques anciennes roses encadrées d'ardoise noires. Des plantes vertes pendent du plafond ou sont disposées dans des « jardinières » peu banales (seau de toilette XIXe par exemple). Le meuble du fond est un cabinet espagnol marqueté dont les multiples tiroirs servent à ranger les échantillons de tissus et les instruments de travail d'Isabelle Hébey. Surmontant le meuble, une sculpture de Reinhoud. Tabouret d'église. Au premier plan, à gauche, au pied du lit, un siège balançoire en rotin suspendu au plafond par une chaîne d'acier (Mobilier International). Des rayonnages-bibliothèques, en madriers d'échafaudage, occupent une partie des murs.

◀ *L'aménagement de la grande cuisine est remarquable. C'est le royaume d'une espagnole dévouée depuis des années à Maître Hébey et à sa femme. Le sol et une partie des murs sont recouverts de ces ardoises à reflets pourpres qu'on appelle « violettes », les étagères et placards sont en orme naturel non teinté et simplement passé à l'huile. Tous les appareils sont en acier inoxydable; la cuisinière à deux fours, spécialement commandée par la décoratrice, est encastrée d'ardoises. Double évier également en acier inoxydable. Les provisions de café, sucre, pâtes, légumes secs, poivre sont conservés dans des bocaux de verre anciens ou modernes. Aucun détail de la pièce n'est laissé au hasard: les torchons et essuie-mains ont été choisis paprika et blancs, assortis au ton de base de la maison; remarquez également les cloches à fromage, la balance ancienne, la panoplie des couteaux. Lampes et appliques scandinaves en acier poli (Mobilier International). Une grande plante verte garnit un angle de la cuisine.*

BOITE AUX

IDÉES POUR DES CUISINES

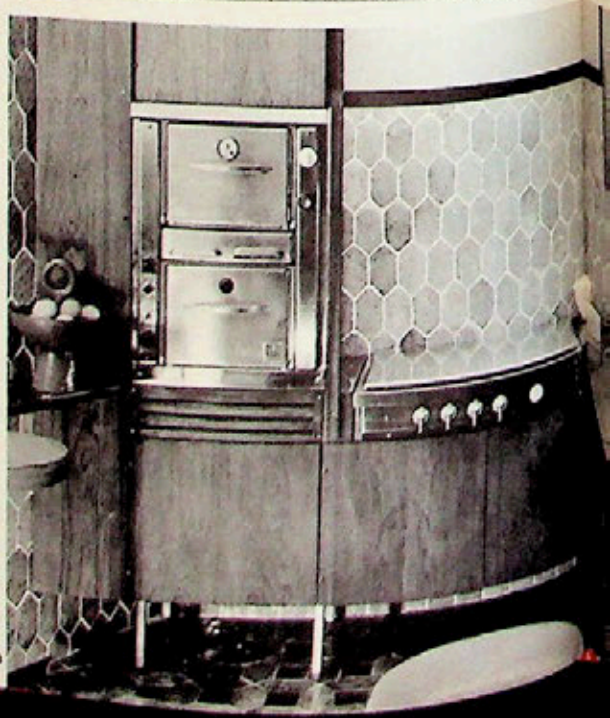
Des poutres apparentes et des panneaux de boiserie, un carrelage mural de Glen et des tuiles anciennes sur la hotte de la cheminée, des objets choisis un peu partout en Europe — moulin à café scandinave du XVII[e] (ci-contre, à gauche), poêle à œufs hollandaise, vieille enseigne figurant un brochet, égouttoir bourguignon en terre cuite — donnent un cachet rustique à la cuisine de Dina Vierny. Son installation n'en est pas moins fonctionnelle puisque le traditionnel potager et la cuisinière offrent quatre possibilités de cuisson.

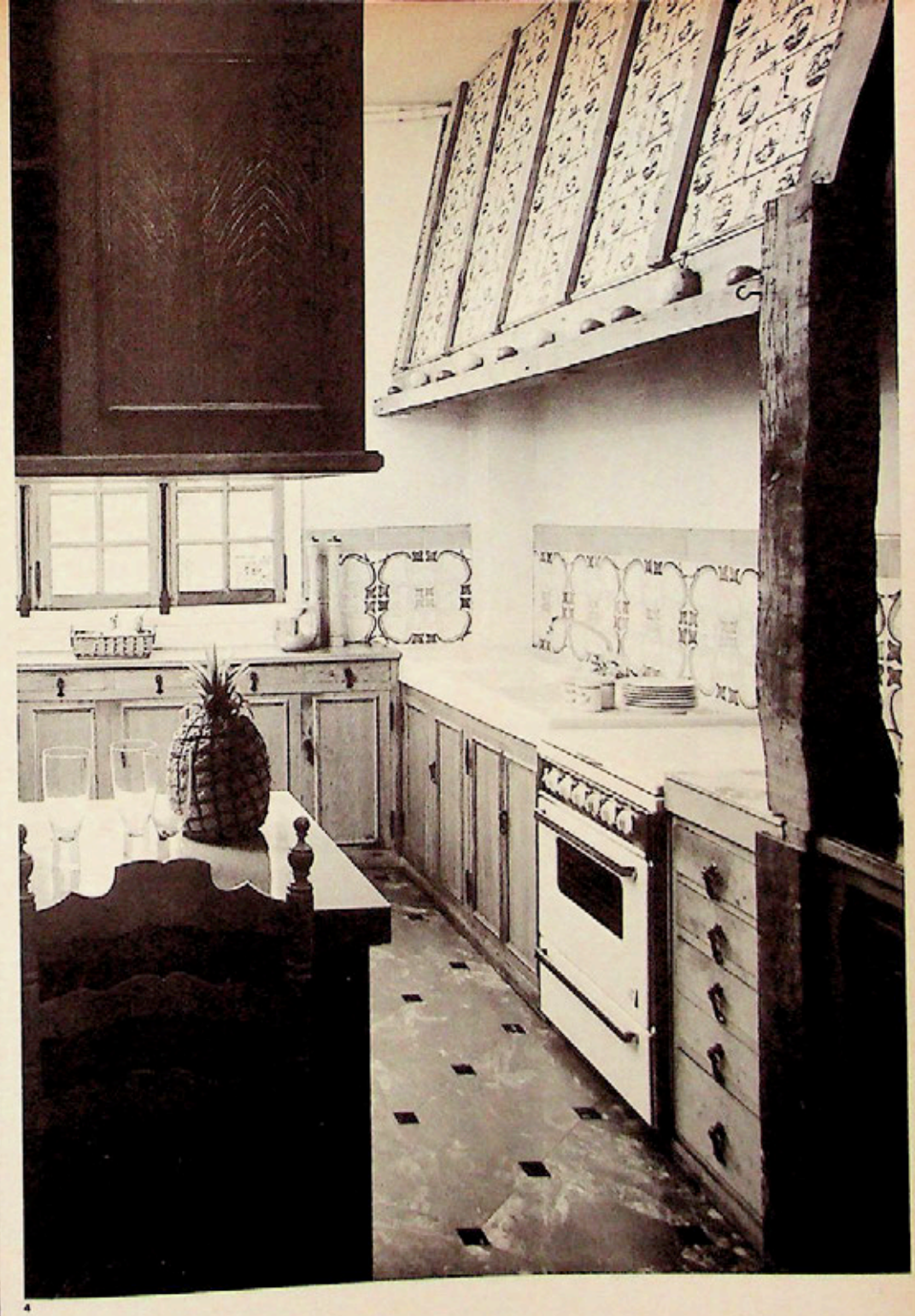


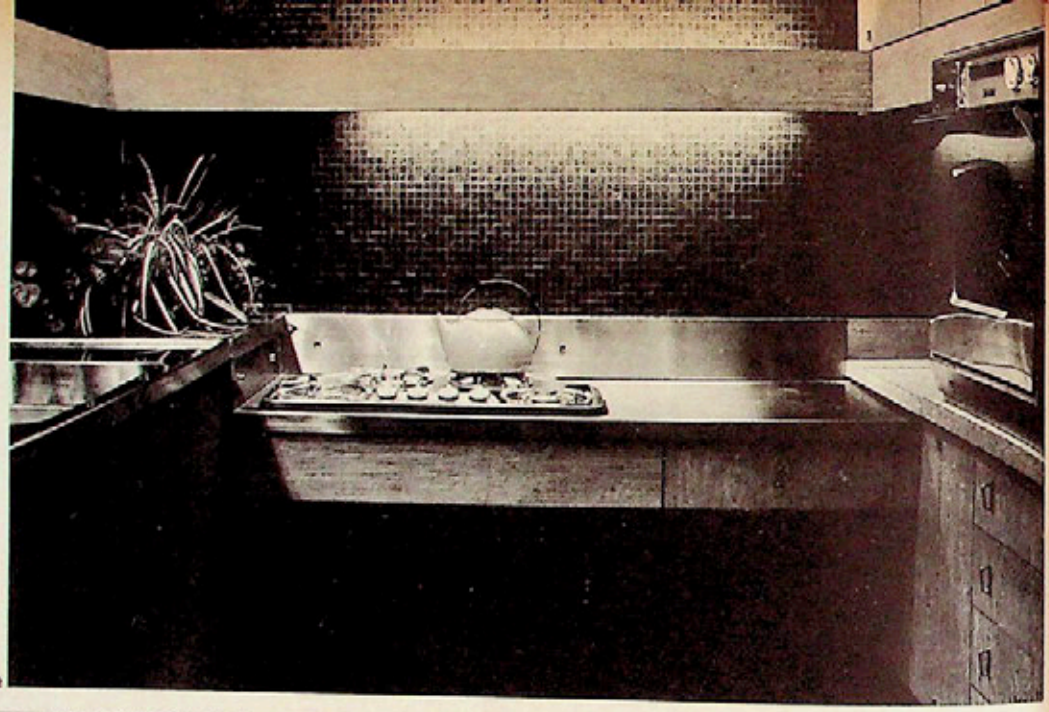
1-2. Des panneaux de teck huilé (Bruynzeel) accompagnant un revêtement mural « Proceram » blanc mat (Carré) ont permis à M. de Potestad de réaliser dans un volume restreint, une installation raffinée et rationnelle. La partie « office », communiquant avec le living-room, se situe au-delà du bloc évier (Robinetterie Roxal). Le paroi est en liège recuit (ci-dessus). Paralume en teck huilé et plexiglas opalin. Dans la zone cuisine (ci-dessus, à droite), fours et éléments de cuisson (Gaggenau) sont groupés sur une paroi, les volumes de rangement de l'autre côté. A droite, boîte à sel italienne en étain, salière, huilier, poivrier et sucrier de verre (Janie Prodier) entre des couverts d'étain et un moulin à café XVII[e] (Yvonne Barruet). A gauche de l'évier, trois boîtes à thé japonaises et une petite marmite ancienne (Yvonne Barruet).

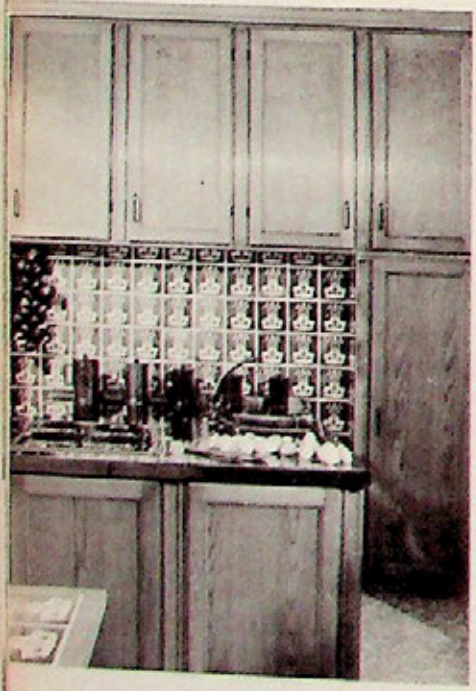
3. C'est l'association de la céramique du teck et de l'acier qui donne son caractère à cette cuisine installée dans le Midi par Philippe Roberty. Les poteries de Roger Picault ajoutent une note « provençale » à l'ensemble.

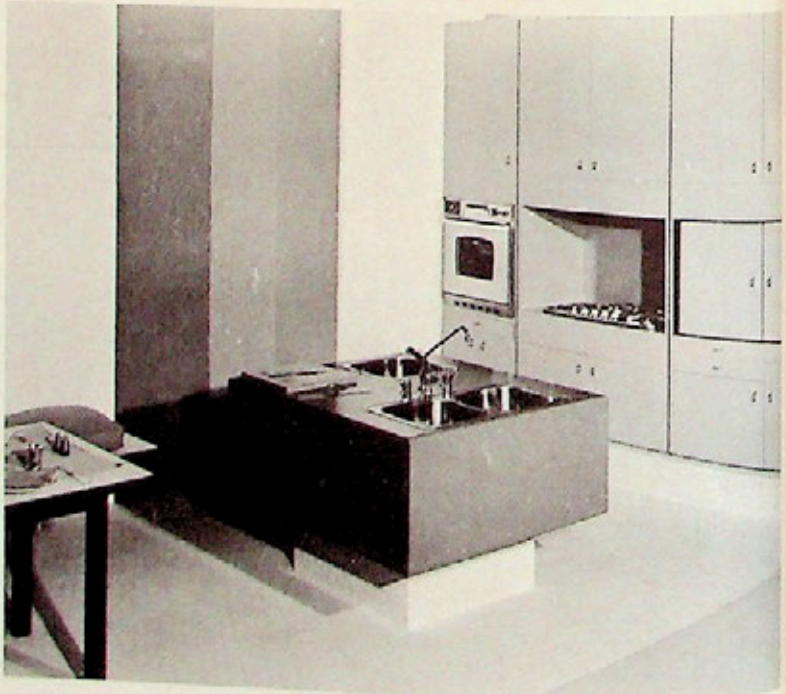
4. Tous les éléments de rangement sont faits ici de boiseries anciennes dont on a conservé les ferrures. Des carreaux italiens de Vietri peints à la main garnissent la paroi au-dessus du fourneau. La hotte est revêtue entre les vieilles poutres de carreaux de Delft. Chaise réalisée d'après un modèle espagnol du XVII[e]. Sol en dalles de linoléum à cabochons noir (Nairn).







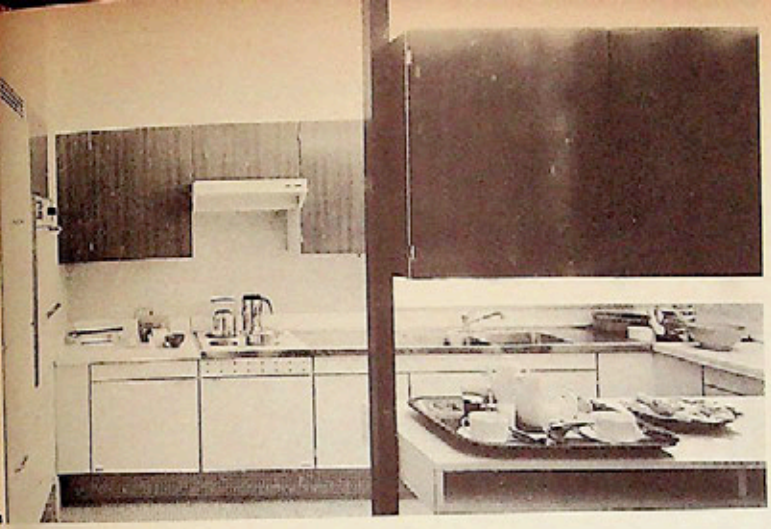


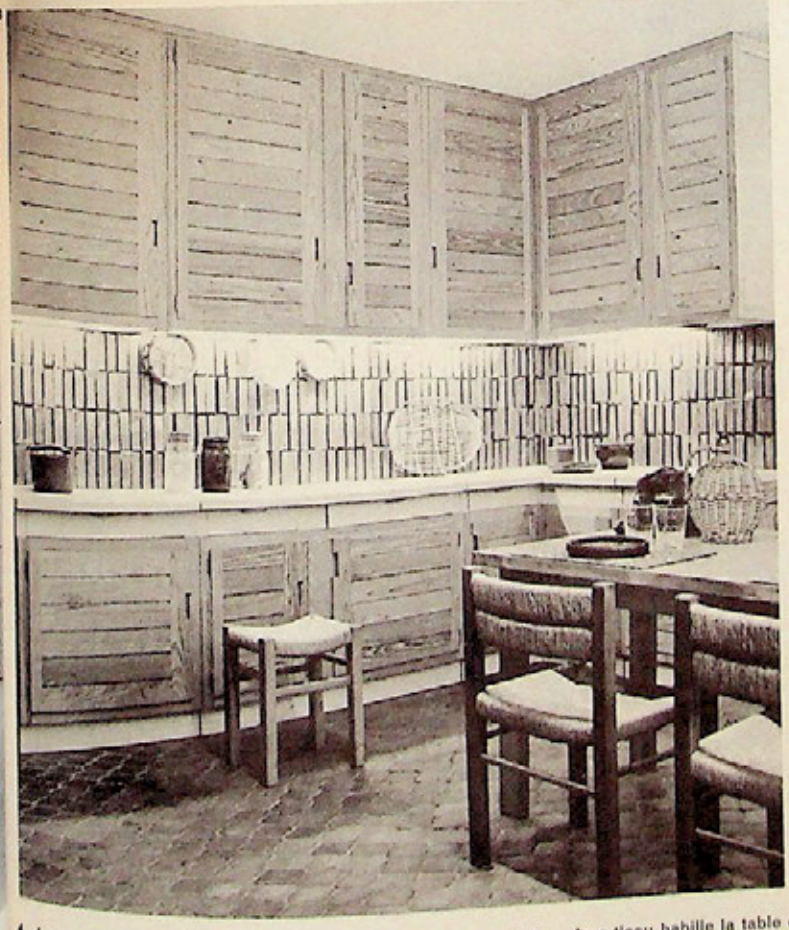


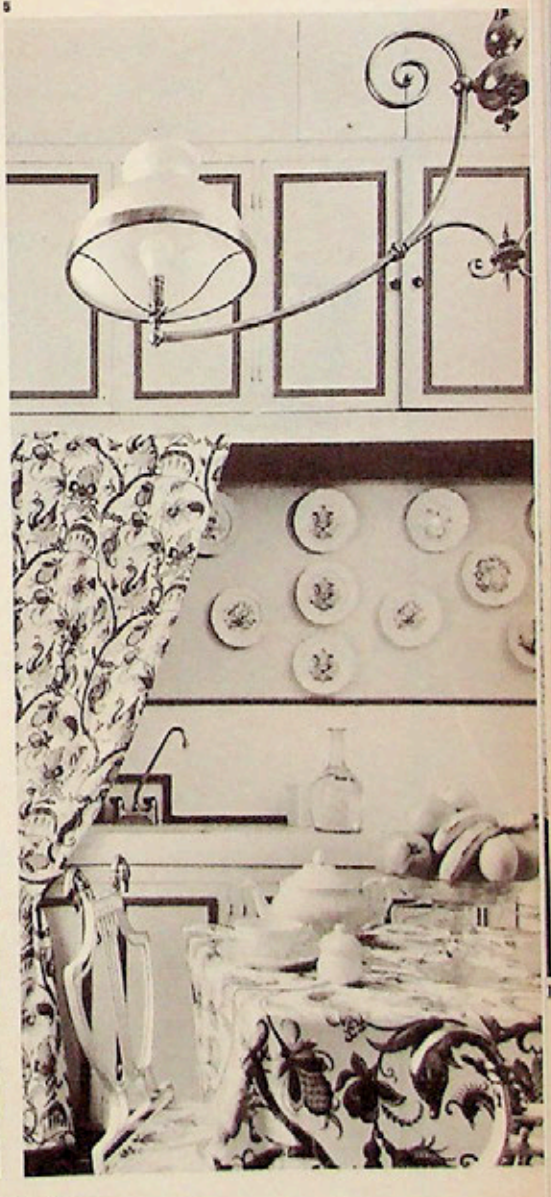
1. C'est le principe du bloc de travail qui a été adopté ici (Universal Mesure) de préférence à la solution des appareils intégrés aux volumes du pourtour. La cuisinière et le four (Siemens) sont incorporés au bloc qui comprend également un évier (Uginox). Les carreaux de céramique garnissent la paroi, derrière le bloc de travail, ont été réalisés spécialement d'après le papier choisi pour le plafond. Les placards sont en pin de l'Orégon. Sol en carreaux de céramique « Agathe » (Cérabati).

2. La cuisine « Val de Loire » (Décor et Technique) comporte des volumes de rangement en lamifié chêne de Hongrie supermat (Lamêbel). Plan de travail et bac à vaisselle sont en acier inoxydable (Johnson), ainsi que la table de cuisson et le four (Scholtes). Revêtement mural Lamêbel.

3. Installation conçue par Geneviève Martineau-Dausset pour une villa au bord de la mer. Le bloc de travail en formica postformé uni Terre de Sienne groupe une planche à hacher et deux évier (Bene), l'un pour la vaisselle, l'autre pour le nettoyage des légumes. Celui-ci comporte un broyeur permettant d'éliminer les déchets (Robinetterie Mingori). Le réfrigérateur (Frigidaire mural), la table de cuisson et le four (Scholtes) sont incorporés au mur-cuisine, qui est en teck huilé, avec portes extérieures gainées de Formica uni mastic. Un tissage de fibre de Rhovyl en trois tons de bleu (Placide Joliet) garnit le mur derrière le bloc de travail. Sol de tommettes (Douzies-Maubeuge).







4. La cuisine mise au point par les architectes N. Kazis et Ph. Carac, pour les appartements de l'ensemble résidentiel des Hauts de Saint-Cloud, s'organise autour d'un épi central séparant la zone réservée à la préparation des repas et la partie « office ». Les éléments de rangement sont en lamifié mat noyer d'Australie et bouleau, les plans de travail en lamifié grainé anti-rayure et acier inoxydable. Four encastré (Gaggenau).

5. Un rideau en coton « Samarcande » (Romanez, Boussac) à motifs imprimés gris et noir sur fond blanc, isole la partie salle à manger de la cuisine proprement dite, dans cette installation de Janine Reynaud. Le même tissu habille la table et garnit la chaise américaine 1880, ornée de têtes de cygne en cuivre. Boiseries peintes en blanc à rechampis noirs. Au fond, au-dessus de l'évier et de la cuisinière (Arthur-Martin), une collection d'assiettes en faïence ancienne. Lustre de billard XIX^e^. Service à thé en porcelaine de Richard Ginori (Talma).

6. P. Gautier Delaye qui a conçu cette installation pour « Week-End » en a également dessiné les meubles. Les placards sont en pin des Landes et les plans de travail en Formica blanc. Revêtement mural en céramique et sol de tommettes (Carré).

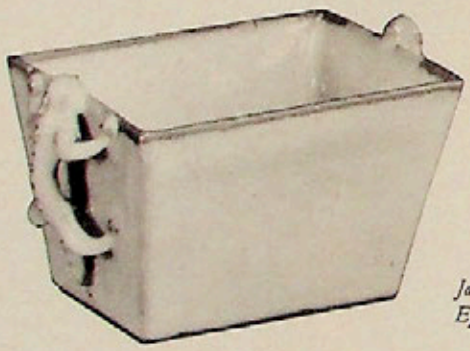
C. T. LOO & C^IE

48, rue de Courcelles, Paris

La porcelaine
monochrome chinoise
dynasties
Ming et Ts'ing

EXPOSITION
du 16 avril
au 16 mai 1964

Matin de 10 h. à 12 h. 30
et de 14 h. 30 à 18 h. 30



Jardinière Celadon
Epoque Young Cheng 1723-1736

ART MALANGAN

Suite de la page 27

C'est ainsi que le calao chargé de mettre en liberté l'esprit jusque-là enclos sous le front, en pratique l'extraction sous la forme d'un serpent qu'il libère aussitôt. La sculpture relate sans cesse l'identification de l'homme à l'oiseau.

On la lit à travers une série de postures de l'oiseau par rapport au visage, correspondant chacune à des degrés successifs de fusion et d'interpénétration des motifs. Debout sur le crâne du guerrier, l'oiseau étendant ses ailes horizontalement donne naissance à un ensemble de thèmes plastiques susceptibles de multiples variantes: les frises à l'oiseau éployé de face présentent entre les deux ailes parfois stylisées en palmettes, soit l'oiseau aux prises avec le serpent, soit l'oiseau dissimulé derrière l'homme — celui-ci parfois désigné seulement par son visage — soit l'homme à tête d'oiseau, soit l'oiseau réduit à un masque humain. Des proportions différentes affectées à chacun des comparses donneront lieu à des formules stylistiques variables à l'infini, auxquelles rien n'empêche que s'agrègent d'autres thèmes légendaires, suggérés par l'ambiguïté des motifs. Une souplesse supplémentaire résultera des jeux de symétrie et de la rotation libre d'éléments dans la nature assujettis rigidement les uns aux autres. L'articulation des plans de l'espace, les rotations auxquels le sculpteur les soumet, leur permet de se replier les uns sur les autres pour une expression globale dont l'esprit ne s'empare qu'en intégrant les aspects multiples d'un objet regardé simultanément sous toutes ses faces. Certains masques proposent ainsi une autre formule, peut-être plus secrète, du thème de l'homme-oiseau. Comme dans les danses où une tête de calao sculptée est serrée entre les dents, le col et la tête de l'oiseau s'inscrivent à la place du nez. Le corps de l'oiseau est désigné de chaque côté par les joues. Le masque examiné de trois quarts présente la queue de l'oiseau implantée au niveau de l'oreille, dans le plan des épaules; ces oreilles de dimensions considérables, largement ajourées, autorisent à leur tour dans les lacis du plumage la figuration d'autres scènes, comme il se produit sur les frises symétriques, dont les masques représentent une sorte de contraction.

Les lois qui se dégagent de ces quelques exemples sont tombées dans l'oubli au cours de la première moitié de ce siècle. Dès 1900, les trafiquants installés sur les côtes amorçaient une transformation profonde de l'économie indigène. Le concours des missionnaires, puis la dernière guerre, ont achevé en un demi-siècle de ruiner les conceptions fondamentales par lesquelles la vie s'y soutenait. Dans la sculpture de Nouvelle-Irlande, cet effondrement des vecteurs anciens se traduit par l'usage des outils de fer et plus encore par l'emploi de peintures européennes. On raconte le naufrage sur les récifs qui défendent les côtes de Nouvelle-Irlande d'un cargo dont les cales étaient chargées de barils de peinture bleue: les sculptures de Nouvelle-Irlande jusque-là peintes en blanc, en noir et en rouge (le jaune et le violet restant exceptionnels) reçurent dès lors de larges applications de bleu. On ne s'y trompera pas: il s'agit là d'un fait de grande portée et de bien plus qu'un critère d'archéologue. L'usage des pigments naturels, leur préparation, leur manipulation accompagnaient jusque-là le déroulement des fêtes qui donnaient lieu aux travaux de sculpture. L'application de la peinture revêtait une solennité corrélative des implications magiques qui lui étaient constamment attribuées. L'utilisation des pigments européens marque sur le résultat plastique l'accent qui était mis sur l'opération mentale par laquelle les esprits des morts étaient localisés dans une sculpture peinte. Il y a une fatalité dans cette évolution partout observée: l'art malangan est aujourd'hui au plus bas. Son avenir est nul quoique son rayonnement grandisse. Il faut une révolution pour qu'il renaisse en fécondant d'autres traditions. Même il n'est pas interdit de penser qu'un jeune artiste de Nouvelle-Irlande se saisira encore des puissances qu'il déchaînait après avoir vu ce qui s'est accompli de grand dans les arts grâce à des tubes de peinture européenne.

Si vous voulez en savoir davantage

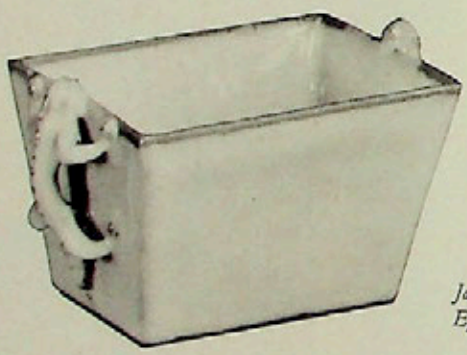
La seule étude sur l'art de la Nouvelle-Irlande est l'ouvrage, déjà ancien, de A. Krämer, « Die Malaggane von Tombara » (Munich, 1925). En attendant le livre que préparent Micheline et Vincent Bounoure, « Les Pouvoirs perdus. L'art et la fête en Nouvelle-Irlande », vous pouvez consulter des publications plus générales, comme « L'art primitif » de D. Fraser (Somogy) ou le volume consacré à l'« Océanie » par Buhler, Barow et Mountsord dans la collection « L'art dans le monde » (Albin Michel).

C. T. LOO & C^IE 48, rue de Courcelles, Paris

La porcelaine
monochrome chinoise
dynasties
Ming et Ts'ing

EXPOSITION
du 16 avril
au 16 mai 1964

Matin de 10 h. à 12 h. 30
et de 14 h. 30 à 18 h. 30



Jardinière Celadon
Epoque Young Cheng 1723-1736

ART MALANGAN

Suite de la page 27

C'est ainsi que le calao chargé de mettre en liberté l'esprit jusque-là enclos sous le front, en pratique l'extraction sous la forme d'un serpent qu'il libère aussitôt. La sculpture relate sans cesse l'identification de l'homme à l'oiseau.

On le lit à travers une série de postures de l'oiseau par rapport au visage, correspondant chacune à des degrés successifs de fusion et d'interpénétration des motifs. Debout sur le crâne du guerrier, l'oiseau étendant ses ailes horizontalement donne naissance à un ensemble de thèmes plastiques susceptibles de multiples variantes: les frises à l'oiseau éployé de face présentent entre les deux ailes parfois stylisées en palmettes, soit l'oiseau aux prises avec le serpent, soit l'oiseau dissimulé derrière l'homme — celui-ci parfois désigné seulement par son visage — soit l'homme à tête d'oiseau, soit l'oiseau réduit à un masque humain. Des proportions différentes affectées à chacun des comparses donneront lieu à des formules stylistiques variables à l'infini, auxquelles rien n'empêche que s'agrègent d'autres thèmes légendaires, suggérés par l'ambiguïté des motifs. Une souplesse supplémentaire résultera des jeux de symétrie et de la rotation libre d'éléments dans la nature assujettis rigidement les uns aux autres. L'articulation des plans de l'espace, les rotations auxquels le sculpteur les soumet, leur permet de se replier les uns sur les autres pour une expression globale dont l'esprit ne s'empare qu'en intégrant les aspects multiples d'un objet regardé simultanément sous toutes ses faces. Certains masques proposent ainsi une autre formule, peut-être plus secrète, du thème de l'homme-oiseau. Comme dans les danses où une tête de calao sculptée est serrée entre les dents, le col et la tête de l'oiseau s'inscrivent à la place du nez. Le corps de l'oiseau est désigné de chaque côté par les joues. Le masque examiné de trois quarts présente la queue de l'oiseau implantée au niveau de l'oreille, dans le plan des épaules; ces oreilles de dimensions considérables, largement ajourées, autorisent à leur tour dans les lacis du plumage la figuration d'autres scènes, comme il se produit sur les frises symétriques, dont les masques représentent une sorte de contraction.

Les lois qui se dégagent de ces quelques exemples sont tombées dans l'oubli au cours de la première moitié de ce siècle. Dès 1900, les trafiquants installés sur les côtes amorçaient une transformation profonde de l'économie indigène. Le concours des missionnaires, puis la dernière guerre, ont achevé en un demi-siècle de ruiner les conceptions fondamentales par lesquelles la vie s'y soutenait. Dans la sculpture de Nouvelle-Irlande, cet effondrement des vecteurs anciens se traduit par l'usage des outils de fer et plus encore par l'emploi de peintures européennes. On raconte le naufrage sur les récifs qui défendent les côtes de Nouvelle-Irlande d'un cargo dont les cales étaient chargées de barils de peinture bleue: les sculptures de Nouvelle-Irlande jusque-là peintes en blanc, en noir et en rouge (le jaune et le violet restant exceptionnels) reçurent dès lors de larges applications de bleu. On ne s'y trompera pas: il s'agit là d'un fait de grande portée et de bien plus qu'un critère d'archéologue. L'usage des pigments naturels, leur préparation, leur manipulation accompagnaient jusque-là le déroulement des fêtes qui donnaient lieu aux travaux de sculpture. L'application de la peinture revêtait une solennité corrélative des implications magiques qui lui étaient constamment attribuées. L'utilisation des pigments européens marque sur le résultat plastique l'accent qui était mis sur l'opération mentale par laquelle les esprits des morts étaient localisés dans une sculpture peinte. Il y a une fatalité dans cette évolution partout observée: l'art malangan est aujourd'hui au plus bas. Son avenir est nul quoique son rayonnement grandisse. Il faut une révolution pour qu'il renaisse en fécondant d'autres traditions. Même il n'est pas interdit de penser qu'un jeune artiste de Nouvelle-Irlande se saisira encore des puissances qu'il déchaînait après avoir vu ce qui s'est accompli de grand dans les arts grâce à des tubes de peinture européenne.

Si vous voulez en savoir davantage

La seule étude sur l'art de la Nouvelle-Irlande est l'ouvrage, déjà ancien, de A. Krämer, « Die Malaggane von Tombara » (Munich, 1925). En attendant le livre que préparent Micheline et Vincent Bounoure, « Les Pouvoirs perdus. L'art et la fête en Nouvelle-Irlande », vous pouvez consulter des publications plus générales comme « L'art primitif » de D. Fraser (Somogy) ou le volume consacré à l'« Océanie » par Buhler, Barow et Mountsord dans la collection « L'art dans le monde » (Albin Michel).

COLLECTION

HISTOIRE DE L'ART

dirigée par

JEAN-FRANÇOIS REVEL

La seule collection groupant les textes de base de l'histoire de l'art au XX^e siecle.

Kenneth Clark: L'ART DU PAYSAGE 176 p. 119 ill., 39 fr.

Anthony Blunt: LA THÉORIE DES ARTS EN ITALIE de 1450 à 1600 224 p. 12 ill., 25 fr.

John Golding: LE CUBISME 200 p. 127 ill., 45 fr.

Emil Kaufmann: L'ARCHITECTURE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES (1750-1810) 304 p. 64 ill., 57 fr.

Anthony Blunt: PHILIBERT DE L'ORME 192 p. 68 ill., 36,60 fr.

E.H. Gombrich: L'ART ET SON HISTOIRE 496 p. 84 ill., 60 fr.

A paraître en juin 1964

Michæl Levey: LA PEINTURE A VENISE AU XVIII^e SIÈCLE

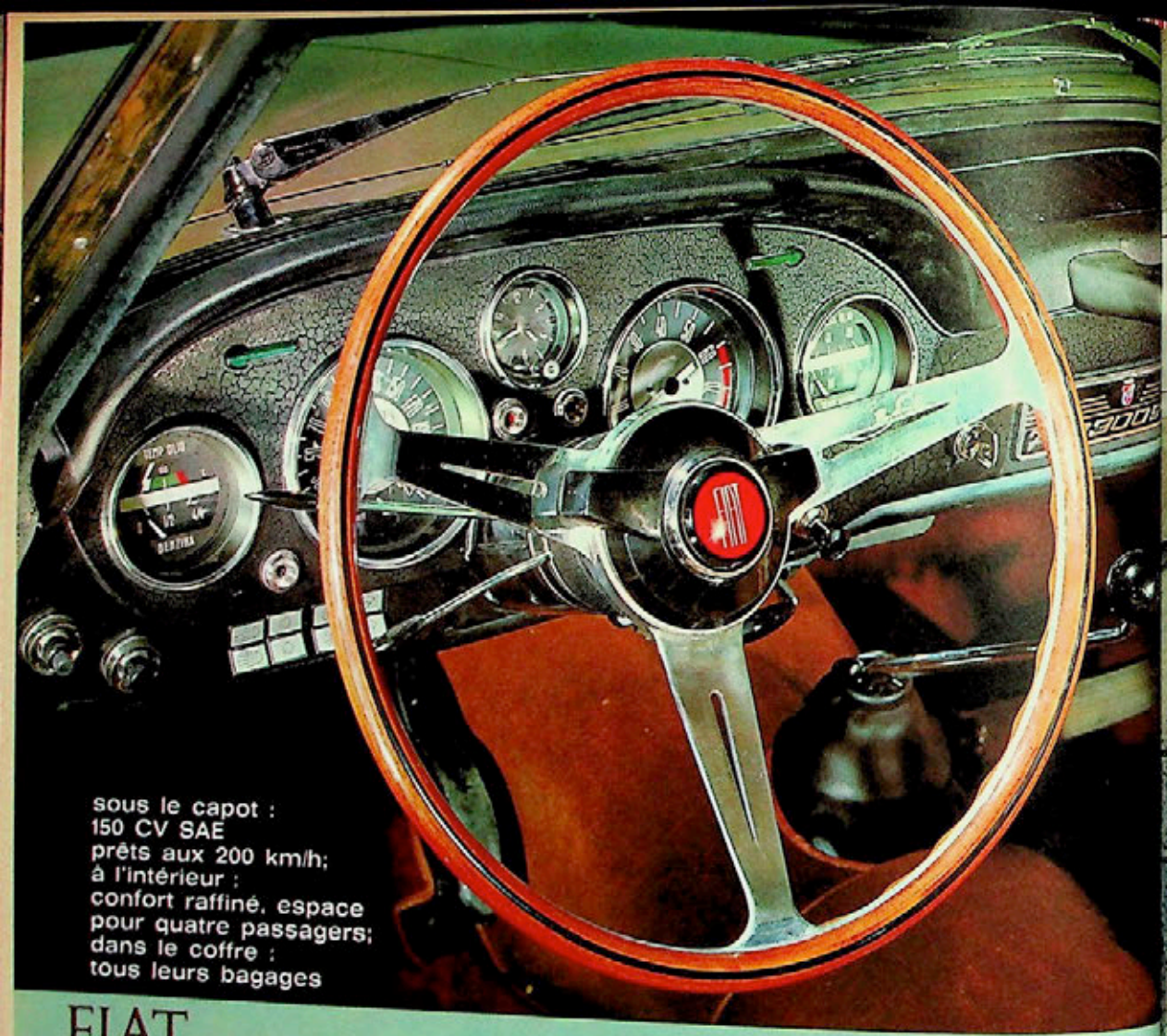
Le premier ouvrage contenant une étude complète des milieux artistiques vénitiens au XVIII^e siècle et de leurs rapports avec le reste de l'Europe. Examen de l'œuvre de nombreux peintres négligés ou méconnus. Synthèse de l'état présent des questions sur Tiepolo, Canaletto, Guardi, Domenico Tiepolo et Longhi.

En préparation:

Max J. Friedländer: DE VAN EYCK A BRUEGHEL

Erwin Panofsky: ALBERT DURER

JULLIARD



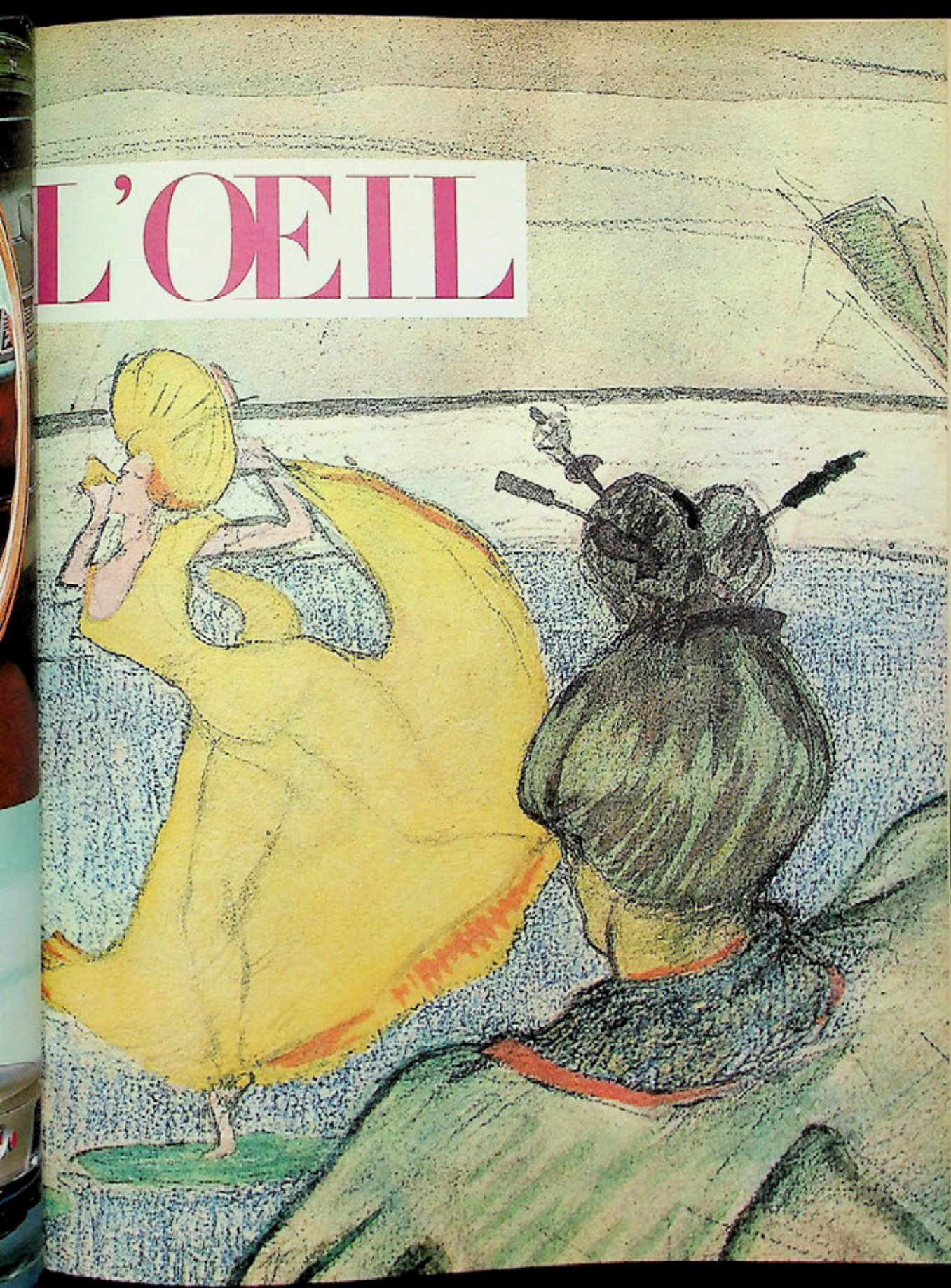
sous le capot :
150 CV SAE
prêts aux 200 km/h;
à l'intérieur :
confort raffiné, espace
pour quatre passagers;
dans le coffre :
tous leurs bagages

FIAT 2300S COUPÉ

FIAT FRANCE, 55 AVENUE GÉNÉRAL LECLERC, CALUIRE, RHÔNE

PROMOREP FGI 064

L'ŒIL



DEAUVILLE
1964 • «LA PLAGE FLEURIE» • 1964
CASINO
Tous les Jeux
Les Ambassadeurs
DINERS AVEC ATTRACTIONS
GRANDS GALAS
Août: Le 15: Gala de la fourrure et du Bijou
Le 22: Gala des courses avec Dionne Warwick
Présentation Jacques Heim. Bijoux Harry Winston
Le 29: (Veille du Grand Prix)
Présentation Jean Patou (Collection d'Hiver)
Bijoux Van Cleef et Arpels
3 CABARETS
« New Brummell » - « Katia » - « Hifi »
Courses sur deux Hippodromes
Championnat du Monde de Polo
Ventes de Yearlings
Concours Hippique
New Golf (27 trous)
Tennis (27 courts) — Yachting
•
Du 16 au 31 juillet
FESTIVAL DE BRIDGE
« Bridge RAMA »
avec le concours des champions du monde
1500 chambres de « Luxe »
NORMANDY - ROYAL - du GOLF
CASTEL NORMAND
Deauville - Londres
par Air-France

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 113 · MAI 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Art byzantin, art européen, *par André Guillou* 2
Lautrec et le Croxi-Margouin, *par Ph. Huisman et M. G. Dortu* 10
Attelages d'apparat, *par Jacques Damase* 20
Rauschenberg, *par Alain Jouffroy* 28
Georges Candilis: la cité de Toulouse-Le Mirail, *par S. Alexandrian* 36
Beaux objets sur le marché 42

L'ŒIL du décorateur

Une pièce au 20^e étage 50
Sièges 58

Photographies

Photographies en noir: *Studio Emile, Giraudon:* Art byzantin, art européen; *Bulloz, Giraudon, Cauwin, Durand-Ruel, Marc Lavrillier:* Lautrec et le Croxi-Margouin; *Marc Lavrillier, Giraudon:* Attelages d'apparat; *Jacques Montagnac, Rudolph Burckhardt, B.B.C.:* R. Rauschenberg; *Yan:* La cité de Toulouse-Le Mirail; *Rosie Rey, Pierre Golendorf, Marc Lavrillier:* Beaux objets sur le marché; *Marc Lavrillier, Photo jéré, Michel Arnoux, Bygholm & Winther, G. Thommart, Olaf Person, Clari, Jean Collas, Scott Hyde:* Sièges.

Photographies en couleur: *Marc Lavrillier: page de couverture, pages 21 et 22; Edita-Debraine: page 15; Edita-Guichard: page 16; Rudolph Burckhardt: page 35; Pierre Berdoy: pages 55 et 56.*

Notre couverture: *Toulouse-Lautrec: Lithographie pour* Le Cirque. *1899. Détail.*

Notre prochain numéro

L'architecture de la Métamorphose • Le Salon de Mai • Val de Loire • Un pèlerin soupçonneux, Karl Baedeker • Le palais Albrizzi.

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Canada: *$30.–;* Amérique du Sud *(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

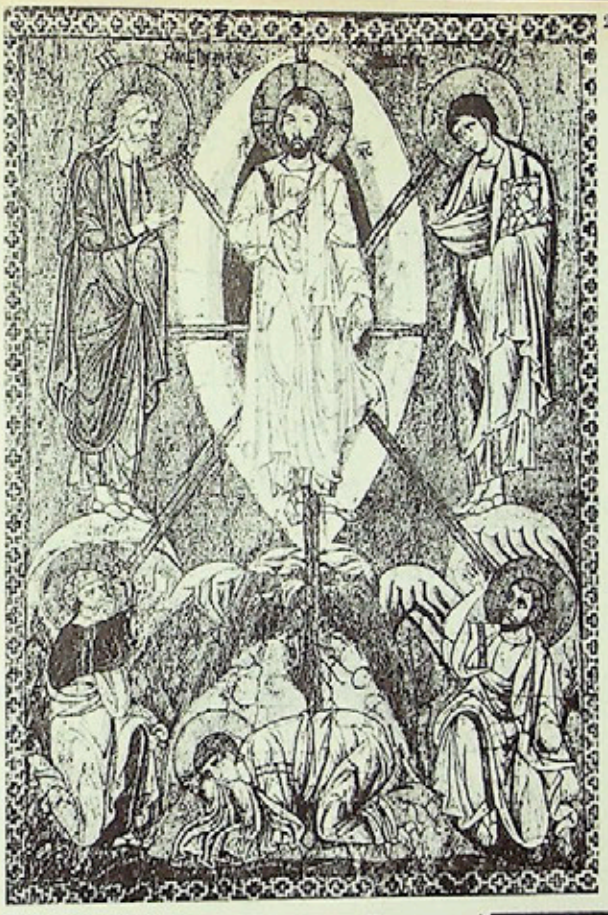
ART BYZANTIN
ART EUROPÉEN

Cette année, l'Exposition du Conseil de l'Europe a lieu à Athènes. Elle permet de mieux apprécier la grande influence qu'exerça Byzance sur la culture occidentale.

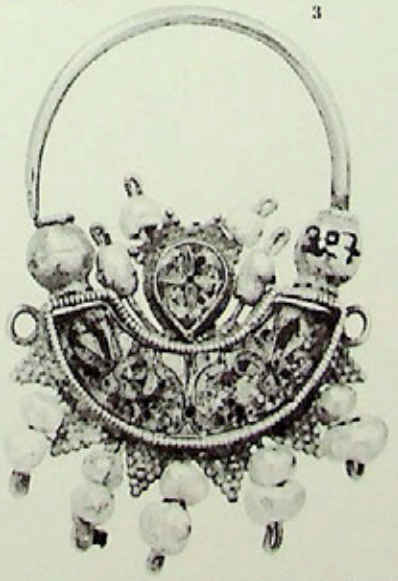
par André Guillou

Dans le cycle des grandes expositions organisées périodiquement par le Conseil de l'Europe, — inauguré à Bruxelles en 1954 avec *L'Europe Humaniste*, et dont la plus récente, *L'Art vers 1400* a eu lieu à Vienne en 1962, — la Grèce a accepté cette année la responsabilité de monter une exposition consacrée à l'art byzantin. L'organisation en a été confiée a un comité de personnalités et de spécialistes éminents, sous la présidence du professeur K. Kitsikis, et dont M. Chatzidakis, Directeur du Musée Byzantin et du Musée Bénaki assumait le Secrétariat général: K. Eliaskos, Président du Tourisme Grec, M. Kalligas, Directeur de la Pinacothèque Nationale, I. Kontis, Directeur Général par intérim des Antiquités, I. Limperopoulos, Directeur de la Coopération Européenne au Ministère des Affaires Etrangères, le professeur A. Xyngopoulos enfin. Le nouveau roi des Hellènes présida l'inauguration le 1er avril dernier, dans le joli bâtiment semi-circulaire du Zappeion au centre du charmant Jardin National, dessiné par le maître-jardinier allemand Schmidt au temps de la reine Amélie.

Seize pays étrangers ont répondu à l'appel qui leur avait été adressé et ont rassemblé des divers musées, bibliothèques, trésors d'églises ou de monastères des objets qu'ils ont envoyé à Athènes: la France (Paris, Lyon, Rouen, Saint-Calais, Sens, Troyes), l'Italie (Bari, Milan, Palerme, Ravenne, etc...), l'Allemagne Fédérale, l'Autriche, la Suède, l'Espagne, le Danemark, Chypre... La Grèce a fait un effort tout à fait remarquable en obtenant 365 pièces, dont beaucoup inédites, des principales collections privées ou publiques d'Athènes, du Mont-Athos, des Météores notamment. Ajoutons à ce palmarès que le Saint-Siège, pour la première fois, s'est



2



3

4

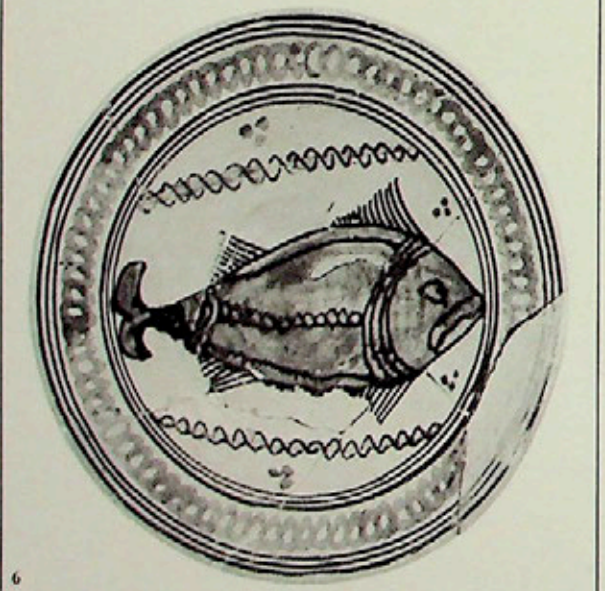
1. Saint Michel. *Icône en bois. Fin du XIVe s. Détail. Athènes, Musée Byzantin.*

2. La Transfiguration. *Icône en mosaique. XIIe-XIIIe s. Paris, Musée du Louvre.*

3. *Boucle d'oreille en or. Xe-XIe siècle. Hérakléion, Musée Historique.*

4. Le Baptême du Christ. *Marbre. XIe siècle. Rouen, Musée des Antiquités.*

5



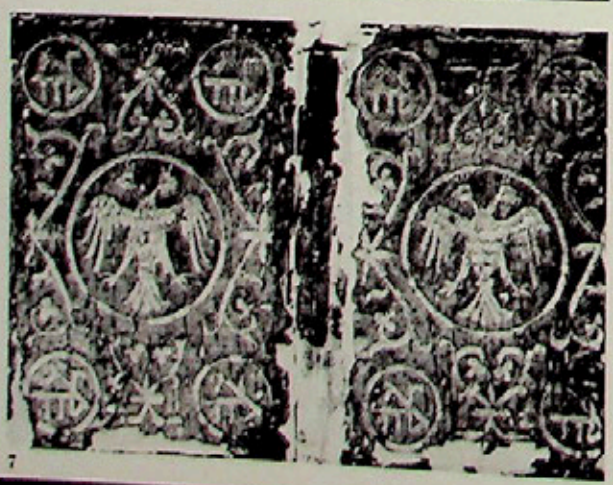
6

5. *Détail d'une peinture murale provenant de Mesa-Cartero, en Crète. Héraklèion, Musée Historique.*

6. *Plat en terre cuite. XIII^e siècle. Musée de Corinthe.*

7. *Couverture de livre en soie. XIV^e siècle. Monastère de Grottaferrata.*

8. *Bracelet d'or émaillé de fleurs et d'oiseaux. IX^e s. Musée de Thessalonique.*



7

dessaisi de huit de ses plus belles pièces et que, parmi les pays non membres du Conseil de l'Europe, l'Australie, la Yougoslavie, la Roumanie et le Patriarcat orthodoxe de Jérusalem participent à l'exposition. Malgré l'abondance et la diversité de ce matériel, il faut regretter la défection de la Turquie et de la majeure partie des musées américains. Au total cependant, près de 650 œuvres d'art sont présentées dans les salles du Zappeion.

Un catalogue de 550 pages (et 64 pages d'illustrations représentant le quart des objets exposés) publié en grec, en français et en anglais, sur les presses de l'Institut français d'Athènes, décrit avec toute la précision et l'appareil scientifique capables de satisfaire les plus exigents, chaque objet d'art, dans chaque grande catégorie exposée; j'ai eu la chance de pouvoir parcourir à loisir les salles climatisées où les objets ont été disposés avec un goût juste et sobre par le peintre Spyros Vassiliou et le décorateur Théodore Patramanis. Guide en main, la visite est aisée, agréable et instructive.

Défiance de la société byzantine chrétienne envers une forme artistique qui avait conservé l'image souvent attirante de tant de dieux du paganisme? La sculpture est bien peu et bien mal représentée à Byzance, si l'on pense aux chefs-d'œuvre de l'Antiquité grecque; le sculpteur byzantin n'est qu'un décorateur auxiliaire de l'architecte: il brode dans le marbre; outre le relief prêté par le musée de Rouen (voir fig. 4), j'ai remarqué une plaque représentant un aigle qui déchire un lièvre (XIII^e s.), et un relief très élégant où est découpé un Christ trônant sous une architecture (XV^e s.). Les ivoires, par contre, ont eu un prodigieux succès: diptyques impériaux (tel celui où l'on croit reconnaître l'impératrice Ariane), diptyques consulaires (celui du futur empereur Justinien, ou de Justin. Voir fig. 21), œuvres de la Constantinople du VI^e siècle où le style classique se mêle aux influences orientales; triptyque religieux d'Harbaville (milieu du X^e siècle) dévoilant entre huit saints guerriers une Déisis, merveilleuse de délicatesse, au-dessus de cinq apôtres (voir détail fig. 20); cadres dits « à rosettes », — car les rosettes de type oriental y alternent avec des médaillons d'aspect antique, — qui servaient aux aristocrates byzantines à mettre des onguents et devinrent ensuite des reliquaires en Occident malgré les sujets profanes qui les ornent tous et dont le chef-d'œuvre parmi la trè

taine connue est peut-être celui de Florence (Musée du Bargello) sur lequel se mêlent les centaures, les amours et les génies. Art de grand luxe qui disparaît au XIe siècle. Les ateliers se tournent alors vers une matière moins onéreuse, la stéatite, les camées, petits objets qui ont dû être gravés en grand nombre, si l'on en juge par la quantité de pièces conservées: on admirera ici un camée du Louvre représentant l'Annonciation, sardonique en trois morceaux, habillé d'or, une stéatite du XIIe siècle représentant la Crucifixion, les lamentations funèbres, les femmes au Tombeau (dites Myrophores) et la Descente aux Enfers, et encore un médaillon en cristal de roche, revêtu d'or et enrichi de perles, de rubis et d'émeraudes, montrant au centre un Christ Pantokratôr (Xe-XIe s.). La sculpture sur bois, si rarement conservée, est représentée par un bahut du XIIIe siècle orné d'animaux fantastiques, de formes humaines et de centaures, deux portes de monastères (XVe s.), un trône épiscopal (XVe s.), un lutrin (XVe s.) et un Crucifix du début du XVIe siècle.

12

13

14

15

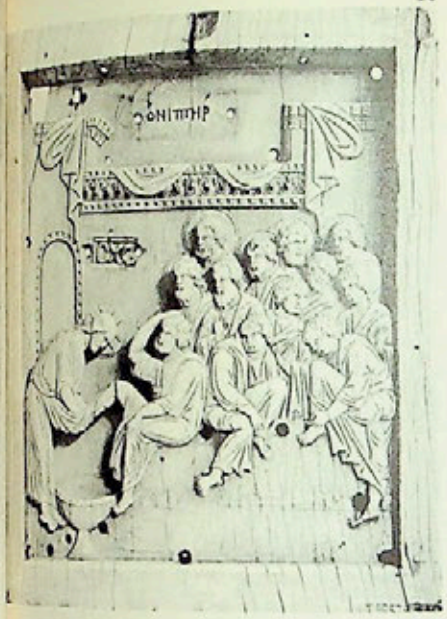
12. Saint Luc. *Miniature ornant un manuscrit des Evangiles. XIe siècle. Athènes, Bibliothèque Nationale.*

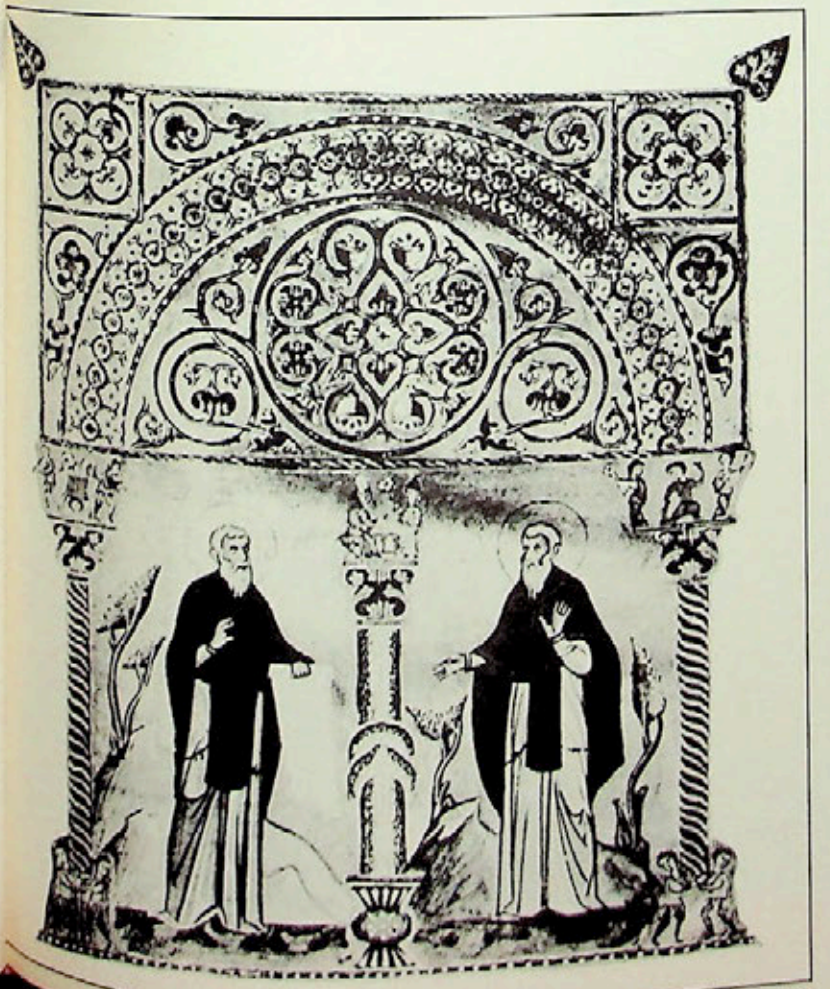
13. Le Christ bénissant. *Miniature d'un manuscrit des Evangiles. XIIe siècle. Athènes, Bibliothèque Nationale.*

14. *Revers d'un sou d'or de Basile II (970-1025). Héraklion, Musée Historique.*

15. *Camée en sardonyx. XIIIe s. Musée du Louvre.*

16 17





18

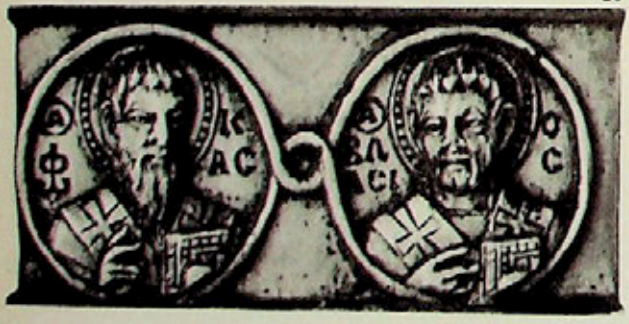
Orner les monuments, les livres, les images pieuses, mais aussi raconter aux fidèles ignorants l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, représenter symboliquement pour eux les principes du dogme, nécessité matérielle et catéchétique qui a produit mosaïques, fresques, icones et miniatures, série justement célèbre de l'art byzantin. On n'oubliera pas les mosaïques du pape Jean VII (VIII^e s.) à l'aspect totalement dématérialisé, et celle de saint André (XII^e s.) qui a valeur de portrait, la fresque d'un saint diacre du XIII^e siècle, (voir fig. 22) toute de douceur plastique, détachée de l'église en ruines de Saint-Georges d'Oropos (XIII^e s.), un sévère Arsénios du XII^e siècle, un noble saint Pierre d'Alexandrie regardant un Christ demi-nu, selon la légende (XIV^e-XV^e s.), enfin la théorie des saints Basile, Jacques, Lazare, Pierre et des femmes au Tombeau, venue des Pouilles avec ses inscriptions et son allure latines et pourtant tellement grecque (XII^e-XIII^e s.) L'icone portative a joué et joue encore dans la religion orthodoxe un rôle considérable; elle se trouve partout, dans les églises, dans les maisons particulières, en mosaïque (voir fig. 2 et 10) ou peinte sur bois (voir fig. 1 et 11) (la plus fréquente), objet du culte, mais aussi objet d'art et considérée comme telle, représentant des scènes de l'Ancien Testament, de l'Evangile, de la Vie de la Vierge ou des saints, ou seulement une figure sainte et alors plus traditionnelle; plus de 100 pièces sont exposées; j'ai retenu un saint Nicolas en vêtements épiscopaux entre le Christ et la Vierge (XI^e s.), le Christ Pantokratôr, don du pape Sixte IV au prince de Chimay, Charles de Croy (XIV^e s.), d'un fini impeccable, une présentation de Jésus au Temple

16. Le Lavement des pieds. *Plaque d'ivoire du X^e siècle. Berlin, Musée National.*

17. Le Christ entre l'Empereur Othon II et Théophano. *Ivoire. X^e siècle. Paris, Musée de Cluny.*

18. *Miniature d'un manuscrit des Evangiles. XII^e siècle. Oxford, Bodleian Library*

19



20

(scène dite de l'Hypapantè) du XV^e siècle provenant du monastère de Pantokratôr au Mont-Athos sur un fond de pesantes architectures typique de l'époque, et enfin la bien curieuse icone de Marie Palaiologine (1367-1384) faite de deux cadres concentriques, l'un représentant au centre une très belle Vierge debout sur un coussin tenant l'Enfant sur le bras gauche, et, lui baisant le pied en signe d'adoration, la donatrice, Marie fille de l'Empereur Syméon Palaiologue, épouse de Thomas Preljubovic seigneur de Jannina; l'autre est occupé par 14 bustes de saints (saint Théodore Tiron, saint Théodore Stratélatès, sainte Anne, saint Procope, etc.) qui montrent

(Suite en page 70.)

22

21

19. *Encensoir en bronze. XIV^e-XV^e siècle. Musée de Mistra.*

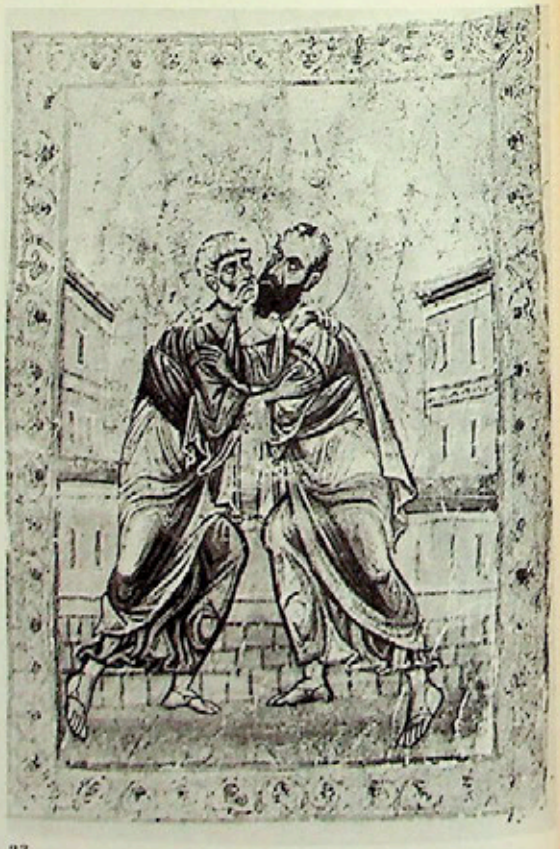
20. *Triptyque d'Harbaville. X^e siècle. Détail. Paris, Musée du Louvre.*

21. *Dityque consulaire de Justin. Ivoire. 540. Berlin, Musée National.*

22. Saint diacre. *Fresque provenant de l'église Saint-Georges d'Oropos. XIII^e s. Athènes, Musée Byzantin.*

23. Embrassement de saint Pierre et saint Paul. *Miniature sur parchemin. XII^e siècle. Athènes, Bibliothèque Nationale.*

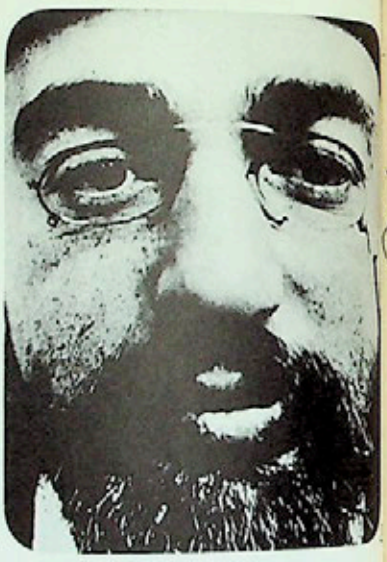
24. Saint Jean l'évangéliste. *Miniature sur parchemin. X^e siècle. Athènes, Bibliothèque Nationale.*



23

Ἰωάννης Θεολόγος

LAUTREC et le Croxi



Margouin

1. Le Croxi-Margouin devant la Tour Eiffel. Cette photo a été prise par Joyant en 1900 à l'époque où la silhouette du Croxi-Margouin, de son vrai nom Louise Blouet d'Enguin, apparaît très fréquemment dans l'œuvre de Lautrec.

2. A partir de 1897-98, Lautrec traverse une crise. Il est difficile de faire la part de la maladie et celle de ses préoccupations personnelles et professionnelles; il est certain qu'il change beaucoup à partir de cette date: il boit trop, travaille moins; sa technique évolue rapidement.

3. « Autoportrait ». Crayon sur papier. 17x11 cm. 1898. Quand Lautrec se représente, en dessin ou en peinture, c'est toujours une charge qu'il exécute; il a lui-même beaucoup contribué à créer pour la postérité l'image du nain hideux universellement admise depuis et qui n'était guère conforme à la réalité.

4. « Le Motographe ». Crayon bleu et encre de Chine sur papier. 50x60 cm. 1899. Quand il exécute un dessin pour la couverture d'un album d'images animées, « Le Motographe », ancêtre du cinéma, c'est Louise Blouet qui lui sert de modèle. Dans le fond, un Anglais imaginaire (car il s'agit d'une invention anglo-saxonne); aux pieds de Louise, Derby, un chien appartenant à M. Robin Langlois, ami et voisin de Lautrec. La passion des animaux qu'avait toujours eue le peintre s'affirma encore davantage pendant les derniers mois de sa vie.

Quand, dans les derniers jours de mai 1899, Henri de Toulouse-Lautrec quitte, après un séjour de trois mois, pour lui interminable, la clinique du Dr Sémelaigne à Neuilly, il a le sentiment d'avoir remporté une difficile victoire grâce à l'indéfectible soutien de son ami Maurice Joyant.

En 1898, Lautrec, âgé seulement de trente-trois ans, semble épuisé. Il travaille irrégulièrement, il boit beaucoup, et il supporte mal les excès intellectuels et physiques que sa passion de vivre et de peindre impose à sa faible constitution. Ses proches s'inquiètent. Les avis diffèrent sur les causes du mal et sur la nature du traitement. Sa mère et ses amis médecins souhaitent une cure de désintoxication car ils tiennent la boisson pour seule responsable de son état; Joyant, admirateur passionné de Lautrec, son contemporain à quelques jours près, son condisciple à Condorcet puis son éditeur et son marchand, croit plutôt à une crise intérieure profonde dont la rapide évolution de son art constituerait un symptôme, et repousse comme inadéquate toute intervention médicale; ses conseils ont d'abord une heureuse influence. Au printemps, Lautrec se rend à Londres, où Joyant a organisé une exposition de ses œuvres, puis il prépare l'illustration des « Histoires Naturelles » de Jules Renard. C'est le prétexte à de longues promenades au Jardin des Plantes et au Jardin d'Acclimatation, loin des bars du Boulevard de Clichy ou de la Rue Royale. Le livre paraît en janvier 1899. L'insuccès est à peu près complet. La santé du peintre s'aggrave en février. Des lithos ou des croquis reflètent des hallucinations angoissées, des incohérences comiques ou inquiétantes. A la mi-février, on ramène un jour Lautrec chez lui inconscient et blessé. Sa mère prend alors la décision de le faire transporter dans la clinique de Neuilly.

Joyant est prévenu trop tard. Il accourt et s'effraie de voir son ami enfermé dans une maison de santé, à la merci des calmants prodigués par les médecins; leur premier diagnostic relève en effet des sautes de mémoire et des tremblements qui sont peut-être moins des symptômes pathologiques que les conséquences du traitement. Lautrec, très ferme dans sa volonté de lutter et d'échapper à l'entraînement fatal de la maladie, convient avec Joyant d'un plan de libération par le travail. Vivre pour Lautrec, c'est peindre. Joyant lui commande un album sur le cirque; il doit montrer les plus illustres numéros présentés à Paris durant les dix dernières années et fournir ainsi la preuve qu'il ne souffre pas d'amnésie. Les dessins, vite et brillamment réalisés, sont signalés, à la demande de Joyant, dans un article retentissant publié par Arsène Alexandre à la première page du « Figaro ». Les psychiatres, peu désireux de passer, devant l'opinion, pour des geôliers, relâchent après douze semaines ce client encombrant.

Lautrec reste meurtri par cette douloureuse expérience. Toujours accompagné désormais par un lointain parent dont il doit tolérer la surveillance, il ne s'attarde guère à Paris. Il s'installe au Crotoy, en Normandie, où Joyant a son bateau et vient le retrouver à la fin de chaque semaine. En juillet, il est repris par la passion de peindre: de passage au Havre pour s'embarquer vers la Gironde où habite sa mère, il visite avec Viaud, son inséparable gardien, des boîtes à matelots. Une blonde barmaid anglaise du « Star », un beuglant de la rue Faidherbe, le séduit. Après avoir reçu de Joyant du matériel de peinture, il la dessine et la peint. Cette toile gaie, très originale de couleur et de composition, où le profil se détache comme dans l'Autoportrait

TEXTE DE PH. HUISMAN ET M. G. DORTU

4

de Poussin sur un décor géométrique, résonne comme un chant d'espoir.

L'été il est à Taussat sur le Bassin d'Arcachon, puis il retourne à Paris au début de l'automne avec des forces nouvelles. L'année 1899-1900 est sa dernière grande période de création. Il exécute alors cinquante tableaux, deux affiches, beaucoup de dessins et d'aquarelles, quelques gravures. Jamais depuis les années les plus heureuses de 1890 à 1896 il n'a été aussi actif, jamais ses sujets n'ont été aussi variés. S'il faut caractériser cependant cette époque, 1900 est l'année du Croxi-Margouin.

Les témoins ont été peu prodigues de détails à son sujet. Trois portraits peints, une grande lithographie de la modiste Mlle Margouin, ou Le Margouin, sont signalés par la littérature. Mais « Margouin » est un nom commun synonyme de mannequin en argot parisien. Grâce aux papiers personnels de Joyant et à quelques photos inédites, nous connaissons le nom et le visage de cette belle inconnue. Elle se prénommait Louise et, par complaisance envers la mode des noms à particule, se faisait appeler Mlle Blouet d'Enguin. Employée chez la modiste Renée Vert, tantôt sans doute comme ouvrière, tantôt comme mannequin, elle fut quelque temps l'amie de Maurice Joyant. Mais pour Lautrec, toujours habile à choisir un surnom, elle était le Croxi-Margouin, « Croques-s-y-Margouin », le mannequin joli à croquer.

Romain Coolus évoque les relations de Louise et de Lautrec dans un charmant poème:

Dimanche, 22 avril 1900.

Toulouse quel est ton fricot?
T'es tu luxé le haricot
A redemander aux échos
Le portrait de ton ami Co
Dans la manière du Gréco?

Car, La Tour vaguement Taxis
Nous savons par Paul Alexis
Qu'en les lointains Cotopaxis,
Il rôde des Margouins-Croxis
Qui se nourrissent de Zeuxis.

Où git ce morceau de goût, hein?
Fut-il crevé par un pingouin,
Dépécé par les maringouins
Ou compissé par un sagouin?
Est-il mort d'un Croxi-Margouin?

Et ces Margouins-croxis ont crocs
Plus aigus que pointes de rocs
Qui dans les toiles et les frocs
Font d'irréparables accrocs!
Ah! que ces Margouins sont barocs!

Que le diable patafiole
Ces effroyables bestioles
Il convient que tu les violes
Essorilles et vitrioles
Ou qu'elles rendent ma fiole!
Ah! mais! *Ton vieil ami, Coolus.*

Il faut, pour comprendre ces vers allusifs, savoir que Lautrec avait commencé deux ans plus tôt le portrait de Coolus, se rappeler aussi que Zeuxis est un peintre grec (le peintre en général ici), Paul Alexis un poète ami, les maringouins des animaux sauvages et le Cotopaxis un lointain volcan!

Un autre ami intime, Paul Leclercq, fournit quelques précisions:

« Lautrec adorait la société des femmes et plus elles manquaient de logique, plus elles étaient écervelées, primesautières ou folles, plus il s'y complaisait, à condition pourtant qu'elles fussent naturelles. Car Lautrec aimait à dégager la personnalité de chaque être, et la fraîcheur, la naïveté de ces petits cerveaux où se formaient des images directes l'intéressaient et l'amusaient. La compagne passagère d'un de ses amis fut durant longtemps l'une de ses meilleures camarades. C'était une jeune modiste à la chevelure blonde et somptueuse,

1

2 3

1. « La petite Loge ». Lithographie dédicacée à Maurice Joyant. 23 x 31 cm. 1899. Joyant achetait régulièrement des œuvres à Lautrec et en vendait fort peu. Le peintre lui donnait souvent des tirages de ses lithos.

2. « Invitation. » Lithographie. 22x 14 cm. C'est en 1898 que Lautrec lança cette invitation pour proposer à ses amis de venir voir les œuvres qu'il exposait à Londres, Galerie Goupil.

3. « Maurice Joyant. » Monotype. 1899. 56x35 cm. Le goût des techniques nouvelles et la recherche dans des directions qu'il n'a pas encore explorées sont très caractéristiques de la dernière manière de Lautrec. Ainsi, comme Degas, il exécuta plusieurs monotypes; Maurice Joyant a été le modèle de l'un d'eux.

4. « Bar Maid. » Pastel. 65x49 cm. Ce pastel a été exécuté pour Joyant en 1894 en souvenir du voyage à Londres et lui est dédicacé. Il représente le Criterium, un bar londonien qu'avaient fréquenté Lautrec et son ami au cours de ce voyage.

4

de Poussin sur un décor géométrique, résonne comme un chant d'espoir.

L'été il est à Taussat sur le Bassin d'Arcachon, puis il retourne à Paris au début de l'automne avec des forces nouvelles. L'année 1899-1900 est sa dernière grande période de création. Il exécute alors cinquante tableaux, deux affiches, beaucoup de dessins et d'aquarelles, quelques gravures. Jamais depuis les années les plus heureuses de 1890 à 1896 il n'a été aussi actif, jamais ses sujets n'ont été aussi variés. S'il faut caractériser cependant cette époque, 1900 est l'année du Croxi-Margouin.

Les témoins ont été peu prodigues de détails à son sujet. Trois portraits peints, une grande lithographie de la modiste Mlle Margouin, ou Le Margouin, sont signalés par la littérature. Mais « Margouin » est un nom commun synonyme de mannequin en argot parisien. Grâce aux papiers personnels de Joyant et à quelques photos inédites, nous connaissons le nom et le visage de cette belle inconnue. Elle se prénommait Louise et, par complaisance envers la mode des noms à particule, se faisait appeler Mlle Blouet d'Enguin. Employée chez la modiste Renée Vert, tantôt sans doute comme ouvrière, tantôt comme mannequin, elle fut quelque temps l'amie de Maurice Joyant. Mais pour Lautrec, toujours habile à choisir un surnom, elle était le Croxi-Margouin, « Croques-s-y-Margouin », le mannequin joli à croquer.

Romain Coolus évoque les relations de Louise et de Lautrec dans un charmant poème:

Dimanche, 22 avril 1900.

Toulouse quel est ton fricot?
T'es tu luxé le haricot
A redemander aux échos
Le portrait de ton ami Co
Dans la manière du Gréco?

Où git ce morceau de goût, hein?
Fut-il crevé par un pingouin,
Dépecé par les maringouins
Ou compissé par un sagouin?
Est-il mort d'un Croxi-Margouin?

Car, La Tour vaguement Taxis
Nous savons par Paul Alexis
Qu'en les lointains Cotopaxis,
Il rôde des Margouins-Croxis
Qui se nourrissent de Zeuxis.

Et ces Margouins-croxis ont crocs
Plus aigus que pointes de rocs
Qui dans les toiles et les frocs
Font d'irréparables accrocs!
Ah! que ces Margouins sont barocs!

Que le diable patafiole
Ces effroyables bestioles
Il convient que tu les violes
Essorilles et vitrioles
Ou qu'elles rendent ma fiole!
Ah! mais!

Ton vieil ami, Coolus.

Il faut, pour comprendre ces vers allusifs, savoir que Lautrec avait commencé deux ans plus tôt le portrait de Coolus, se rappeler aussi que Zeuxis est un peintre grec (le peintre en général ici), Paul Alexis un poète ami, les maringouins des animaux sauvages et le Cotopaxis un lointain volcan!

Un autre ami intime, Paul Leclercq, fournit quelques précisions:

« Lautrec adorait la société des femmes et plus elles manquaient de logique, plus elles étaient écervelées, primesautières ou folles, plus il s'y complaisait, à condition pourtant qu'elles fussent naturelles. Car Lautrec aimait à dégager la personnalité de chaque être, et la fraîcheur, la naïveté de ces petits cerveaux où se formaient des images directes l'intéressaient et l'amusaient. La compagne passagère d'un de ses amis fut durant longtemps l'une de ses meilleures camarades. C'était une jeune modiste à la chevelure blonde et somptueuse,

1. « Un examen à la Faculté de Médecine ». Toile. 63x79 cm. Musée d'Albi. Cette toile signée et datée de 1901 a été, selon Joyant, terminée par Lautrec en juillet. Il s'agit donc de sa dernière œuvre. Elle évoque la soutenance de thèse du cousin germain de Lautrec, Gabriel Tapié, devant des amis médecins, les professeurs Wurtz et Fournier. En réalité Gabriel Tapié avait passé cet examen longtemps avant et son jury n'avait pas cette composition.

1 3

2. Pendant l'été 1900 Lautrec rencontre en Normandie son ami Lucien Guitry, qui doit jouer à la rentrée « L'Assommoir » de Zola. Lautrec accepte de dessiner la couverture du programme ; ce sera sa dernière œuvre graphique pour le théâtre. Comme il ne souhaite pas rentrer à Paris, il choisit pour modèles son hôtelier du Crotoy, sa femme, et le marin de M. Joyant.

2 4

THÉATRE DE LA PORTE-S^{T}-MARTIN

Composition de TOULOUSE-LAUTREC

L'ASSOMMOIR

au fin visage d'écureuil éveillé, qu'il appelait le Croquesi-Margouin, ou plus simplement le Margouin. Lautrec était avec elle comme un enfant avec un autre enfant. Ils se comprenaient. Le sentiment qu'il éprouvait pour ses amies était un curieux mélange de camaraderie joviale et de désir réfréné. Et comme il avait conscience de son infériorité et que de même que Cyrano il ne connaissait pas la jalousie mesquine, lorsqu'il appréciait une femme à laquelle il s'interdisait de le montrer, sa plus grande joie était qu'elle fût aussi, mais plus complètement, appréciée par un ami. »

Les témoignages de Coolus, Leclercq et Joyant se complètent. Malgré de pressantes et amicales sollicitations, Lautrec n'a jamais voulu croquer à ce fruit jeune et frais offert à son appétit réputé dévorant.

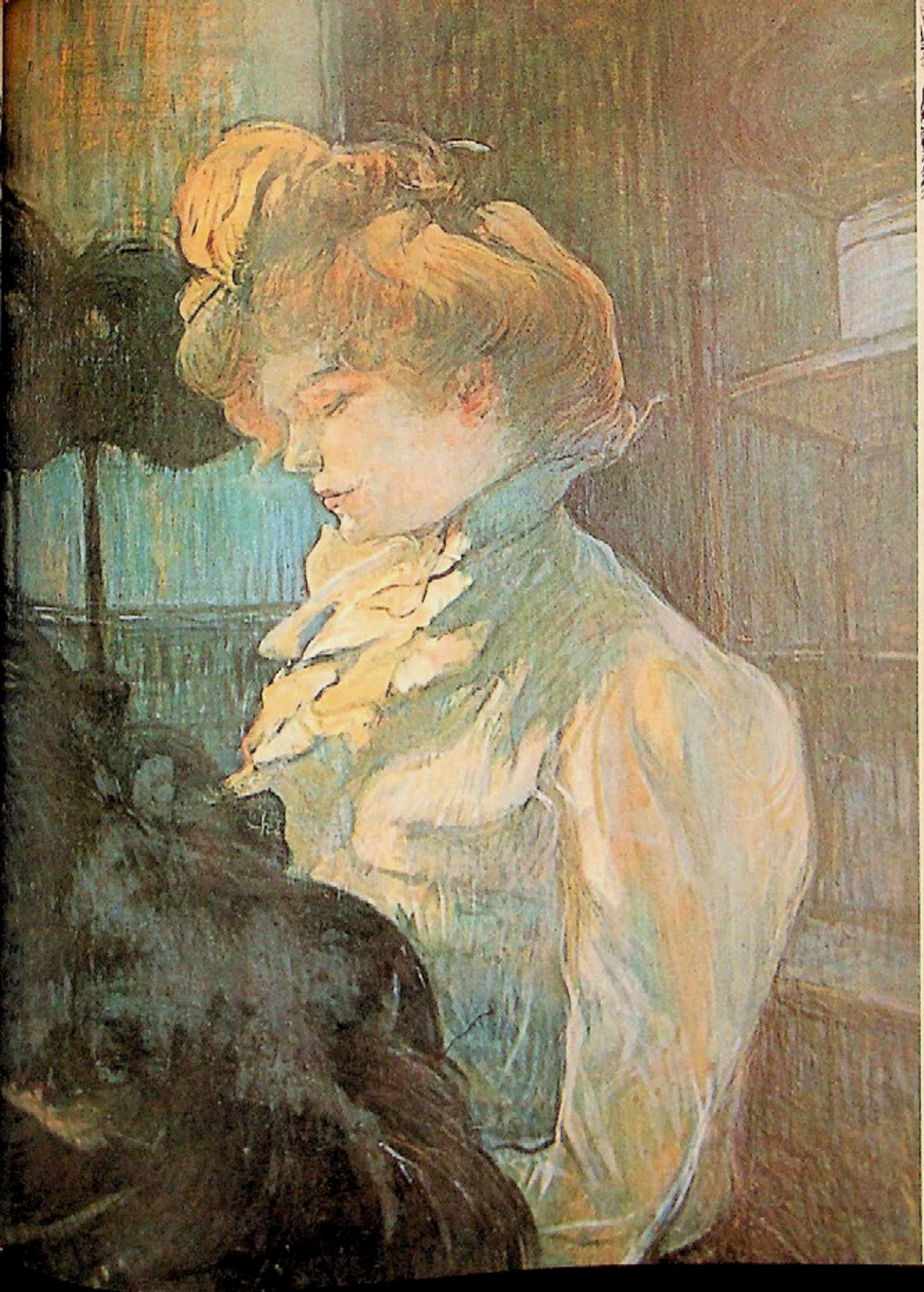
Replacée dans le contexte de la vie et de l'œuvre du peintre, cette simple idylle peut servir de pierre de touche pour retrouver le sens véritable d'une œuvre trop populaire pour n'avoir pas été très mal comprise. Lautrec a eu la double malchance d'être trahi non seulement par ses biographes obnubilés par sa prétendue monstruosité et la légende de sa débauche mais aussi par la critique qui l'a délibérément classé parmi les naturalistes et l'a défini comme le peintre de l'actualité la plus quotidienne et la plus vulgaire.

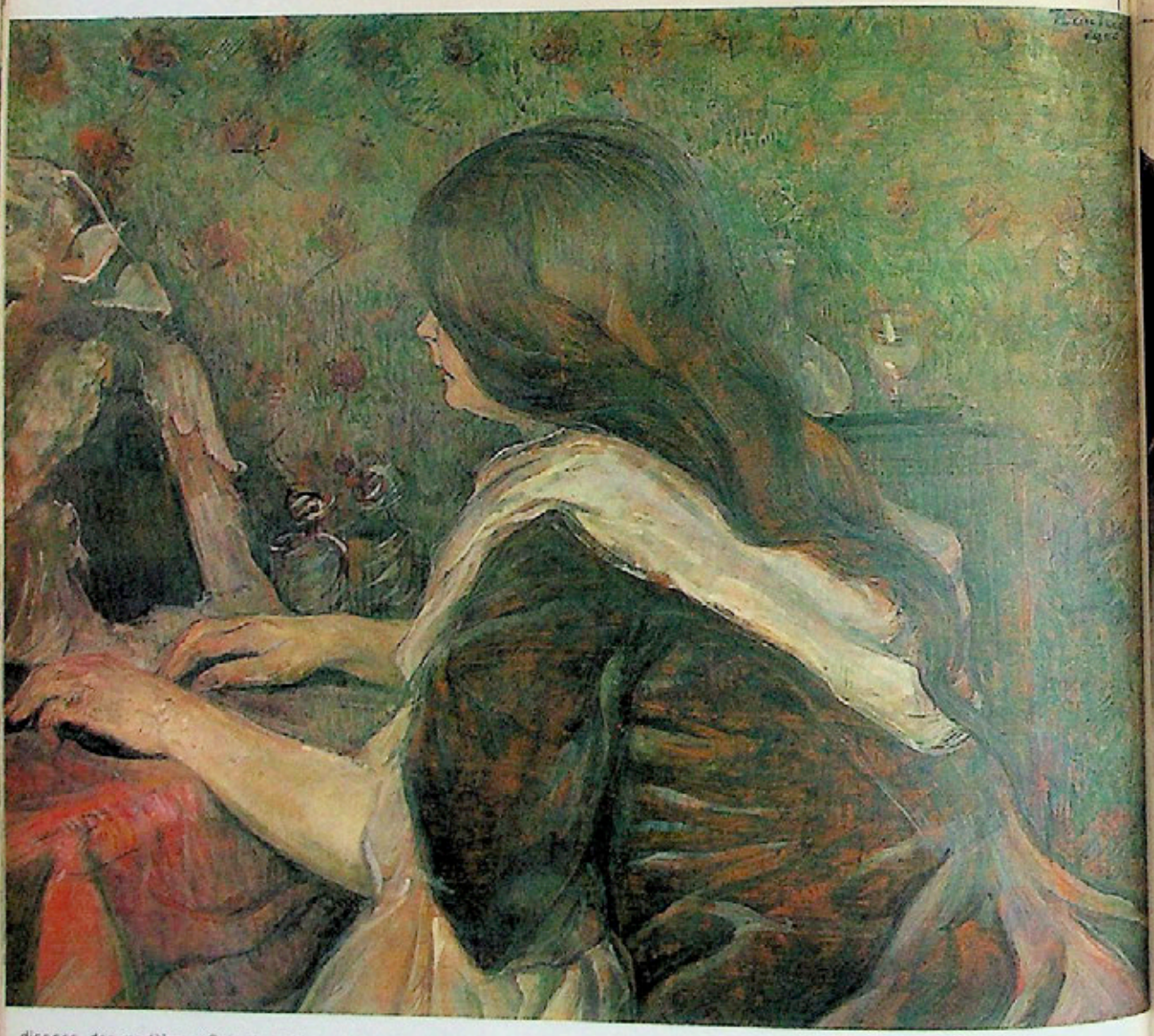
Réalisme et débauche sont des aspects évidents mais superficiels, et, au total, les moins vrais de son existence et de son œuvre. D'autres peintres et d'autres écrivains ont participé à la vie montmartroise, l'ont décrite et sont aujourd'hui justement oubliés. Lautrec n'a jamais été le prisonnier de ce décor ni de son genre de vie. Très souvent, il s'est épris de Croxis-Margouins et, à côté des liaisons bien terrestres que sa petite taille ne lui interdisait pas, il a vécu plusieurs aventures uniquement sentimentales. Il aime Lily Grenier, épouse assez légère d'un camarade d'atelier, Misia, la femme de son ami Thadée Natanson, directeur de la « Revue Blanche », sa cousine Aline Séré de Rivières, une passagère anonyme rencontrée au cours d'une traversée du Havre à Bordeaux et poursuivie en secret jusqu'à Lisbonne, des comé-

3. « La Modiste. » Cette lithographie (31x25 cm.) sur carton est l'une des effigies faites par Lautrec d'après le Croxi-Margouin, au printemps de 1900. La jeune femme était alors mannequin et ouvrière chez la modiste Renée Vert.

4. « Le Chien, le Chat et le Soleil. » La tension que connaissait Lautrec au début de l'année 99, s'exprime dans des œuvres d'imagination. Dans cette lithographie, les animaux et le soleil ont les visages de ses amis.

« La Modiste ». Bois. 61 x 49 cm. Ce tableau a été donné par Maurice Joyant au Musée d'Albi. Le visage du Croxi-Margouin apparaît dans un poétique contrejour d'un style tout différent de ses œuvres antérieures. A cette époque, Lautrec cherche des effets très éloignés de l'affiche et de l'illustration qui ont été longtemps ses préoccupations dominantes.





diennes, des modèles. « Cet admirable, cet immobile instinct du beau nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel... Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'honneur de la vie et l'extase devant la vie. »

De très réelles correspondances entre Baudelaire et Lautrec donnent à ces lignes la valeur d'une explication. Mallarmé dans « L'Après-Midi d'un Faune », Gide dans le « Voyage d'Urien » et les « Nourritures Terrestres », reprennent de manières très différentes ce thème du mariage impossible du ciel et de la terre.

Lautrec appartient à ce courant antinaturaliste qui, dans la peinture et la littérature française du XIX[e] siècle, du romantisme au symbolisme, tient une place aussi importante que le réalisme dont l'impressionnisme est une manifestation. A un vif préjugé contre la peinture de paysage qu'il proclame un jour devant Maurice Joyant avec une conviction passionnée, s'ajoute un penchant pour tout ce qui est transformé par l'ingéniosité humaine, pour les femmes fardées, pour l'éclairage de la rampe, l'atmosphère du théâtre, l'amour vénal; il aime l'art plus peut-être que la vie et il a une préférence pour les paradis artificiels.

Son art est celui du contrepoint. Il choisit des sujets réputés vulgaires, salle de danse au clinquant misérable, corps de femme las ou disgracieux, non pour en montrer la laideur mais bien pour y découvrir une beauté, une gaîté, une fraîcheur qu'un autre regard n'y aurait pas décelé. En somme Lautrec montre le contraire de ce qu'il représente. Et c'est précisément cette quête de la pureté, son besoin d'absolu, qui le poussent à chercher son inspiration toujours plus loin de la société aristocratique et cultivée où il est né. Certes il est loisible de juger cette attitude anormale, maladive, de parler de complexe pour employer un mot-clé de notre vocabulaire, mais ce complexe alors est très répandu puisqu'on le retrouve à l'origine de cette fascination de la misère et de la souffrance typique de certaines vocations religieuses comme si le chemin du ciel passait par les plus basses

2

1. « La Toilette. » Bois. 49x60 cm. 1900. Le tableau représente Mme Poupoule, une fille un peu plantureuse qui réapparaît dans trois autres œuvres de la dernière période. Le bois, support inhabituel pour Lautrec, donne une sorte de profondeur nouvelle à sa peinture.

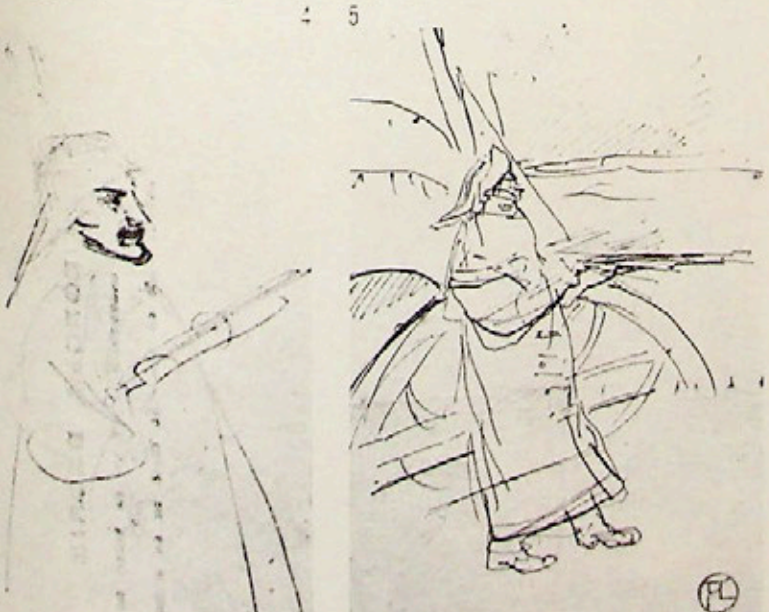
2. « Maurice Joyant ». Bois. 115x80 cm. Ce portrait, peint au Crotoy, fut offert plus tard par Joyant au Musée d'Albi. Celui-ci avait horreur de poser. Le souvenir de cet agacement l'a conduit à augmenter involontairement dans son livre sur Lautrec la durée des séances de pose. En réalité, l'œuvre a été brossée durant les quelques week-ends du mois de juin 1900 où Joyant venait rejoindre Lautrec en Normandie.

3. L'une des rares photos de Maurice Joyant. Editeur de revues artistiques et théâtrales, historien d'art et marchand de tableaux, ami et admirateur passionné de Lautrec, qu'il avait connu à Condorcet, il a créé le Musée d'Albi.

4 et 5. Pour trouver la mise en place du portrait de Maurice Joyant sur son bateau, Lautrec a exécuté quelques croquis à la plume sur des papiers de fortune puis une rapide esquisse sur carton. L'idée du tableau était née dans l'esprit de Lautrec deux ans avant sa réalisation.

3

4 5



des réalités terrestres, comme si les séductions du mal fortifiaient l'amour de la pureté.

En fait rien ne ressemble moins aux bals-spectacles parisiens, à la morne laideur de ces établissements qu'un Lautrec. Il suffit de pénétrer encore aujourd'hui dans l'un des hauts lieux du French Cancan pour se convaincre du génie poétique de ce peintre, de son goût du merveilleux et de son extraordinaire faculté de transfigurer. C'est un observateur patient, perspicace. Ni dans le Salon de la rue des Moulins, ni au Bal de l'Élysée Montmartre, il n'ajoute d'embellissement pour retrouver, malgré l'incurable tristesse des lieux, le ton et la couleur de l'épopée. La gaîté est au fond de l'ennui, la splendeur dans le ridicule, la beauté dans la laideur. Son effort consiste à les retrouver.

« Peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel », Lautrec crée son Olympe et invente ses symboles. Comme Primatice découvrait Diane et Vénus à la cour de Fontainebleau, il déifie ses modèles par un subtil amalgame de caricature et d'idéalisation. Les photographies montrent la Goulue bien plus jolie et beaucoup plus banale que Lautrec ne l'a vue. C'est un observateur exact; il sait reconnaître le détail essentiel mais aussi caractériser un être pour l'arracher à lui-même. Une danseuse souple et sensuelle devient une Vénus sauvage: elle incarne la danse et l'amour, garde la séduction d'une femme réputée facile mais elle a en peinture la noblesse et l'inaccessible prestige de l'actrice célèbre dont la scène est l'Olympe. Le charme équivoque et idolâtre de la vedette caractéristique de notre époque, Lautrec l'a éprouvé et l'exprime en images selon le processus utilisé par d'autres peintres avant lui au service des dieux, des saints, des rois ou des princesses. Le thème fréquent chez lui des « Amies » confirme son goût équivoque de l'inaccessible. Il recherche la situation rare où le sentiment trouve sa fin en lui-même. Le tribadisme condamne le soupirant à l'attente d'une réponse exclusivement sentimentale, aux mêmes amours lointains, que la rampe de théâtre ou l'écran de cinéma.

Lautrec exprime son idéal avec une passion dont sa technique et sa conception de la peinture sont le reflet: au contraste brutal entre le sujet choisi et l'inspiration du peintre correspondent de violentes oppositions de couleur, l'extrême acuité de son trait, d'une justesse simplificatrice parfois grinçante. Sa peinture, comme celle de Van Gogh, ressemble à un cri, un appel. Le peintre isolé, blessé, défie l'hostilité du monde. Très jeune, Lautrec se détourne d'une carrière de peintre bourgeois qui, étant donné ses dons, aurait pu être très brillante. Il cherche l'occasion de collaborer à des journaux, d'exécuter des affiches; il répond volontiers à la proposition de Zidler d'accrocher ses tableaux dans la Salle du Moulin Rouge et, à la demande de la Goulue, s'empresse de décorer une baraque pour la Foire du Trône. Sa volonté, son besoin de plaire à un large public, se manifestent avec évidence. Là encore il réussit, mais au prix d'une certaine schématisation de ses sentiments et de sa technique qui annonce des concessions dont notre époque s'est fait une règle.

En lutte constante avec lui-même, vivant au cœur d'insolubles contradictions, Lautrec affronte avec courage, optimisme, gaîté, une dramatique crise de conscience dont son œuvre conte l'histoire. Il n'y a donc pas, en 1898, de coup de tonnerre dans un ciel serein. La crise seulement parvient à un paroxysme. C'est la tragédie du poète inspiré brusquement convaincu de la vanité de ses efforts: Van Gogh se tue, Racine ou Rimbaud se taisent.

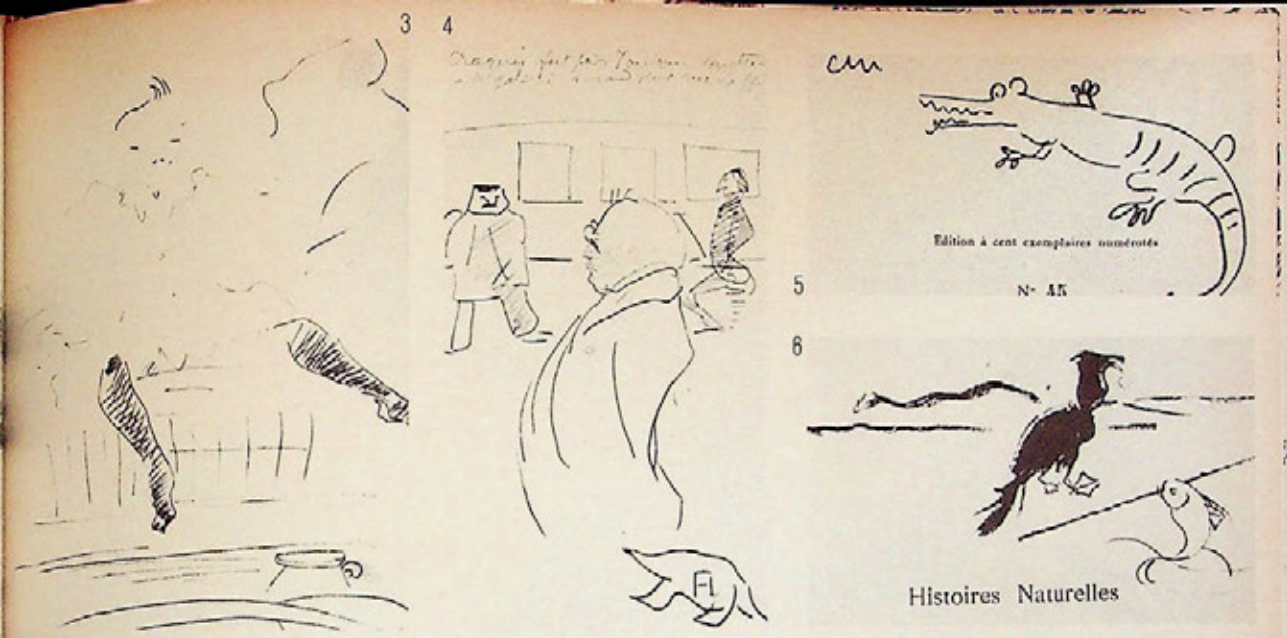
Dans la vie de Lautrec tout change alors. Les buts de son activité professionnelle ne sont plus les mêmes. Il cesse presque complètement de collaborer à des revues et des journaux et cherche en gravure d'autres procédés que la lithographie. Il redevient presque exclusivement peintre. De ce fait, les sujets de ses tableaux sont beaucoup plus variés: portraits, tableaux de course ou d'amazones, scènes de rue et même deux compositions d'inspiration médiévale où réapparaît l'influence oubliée de son ancien maître Cormon. Le trait devient plus gras, la peinture plus empâtée, aux violentes oppositions de tons se substituent des harmonies sourdes.

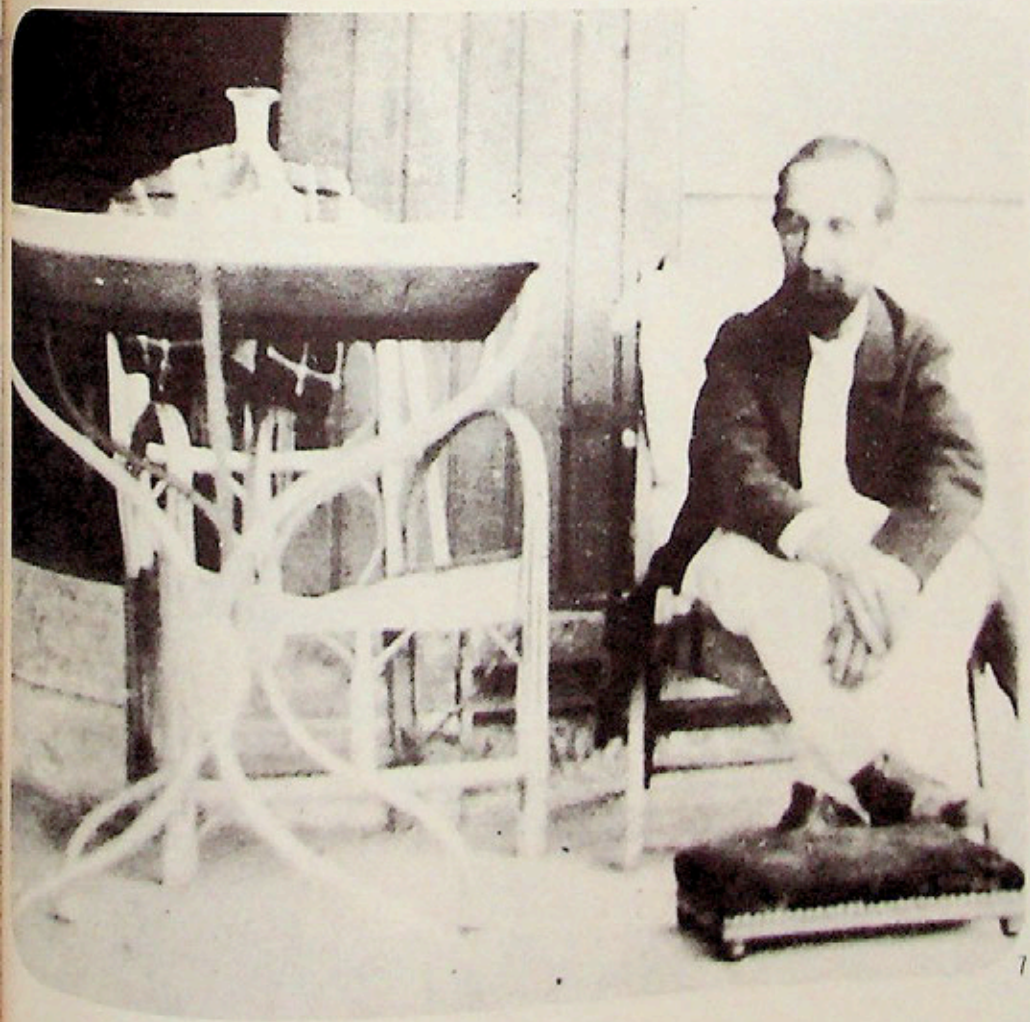
(Suite en page 69.)

1

2

1. « L'Amazone ». Carton. 55x40 cm, 1899. Cette peinture représente Victorine Hansman, écuyère et joueuse de chevaux. Devant le cheval, le colley qu'on voit également aux côtés du Croxi-Margouin.





2. « L'Image. » Carton. 33x24 cm. 1897. Cette peinture de Lautrec a servi de modèle pour la couverture de la revue littéraire et artistique « L'Image » à laquelle collaboraient surtout des écrivains d'avant-garde.

3. « Romain Coolus ». Crayon sur papier. 20x31 cm. 1899. Le poète et dramaturge Romain Coolus, ici représenté en danseuse, a été le complice de Lautrec à la fois dans son travail et ses plaisirs. Ils réalisaient ensemble de charmants contes où texte et images sont mêlés et qu'ils signalent tous les deux.

4. La Galerie Durand Ruel dessinée par Lautrec. Au premier plan: Paul Durand Ruel, champion des impressionnistes, décoré abusivement par Toulouse-Lautrec de la rosette de la Légion d'honneur.

5. Lautrec se plait à symboliser les hommes sous les traits d'un animal, particulièrement sur la page de garde des exemplaires des « Histoires Naturelles » qu'il dédicace. Ici le Crocodile est Joyant.

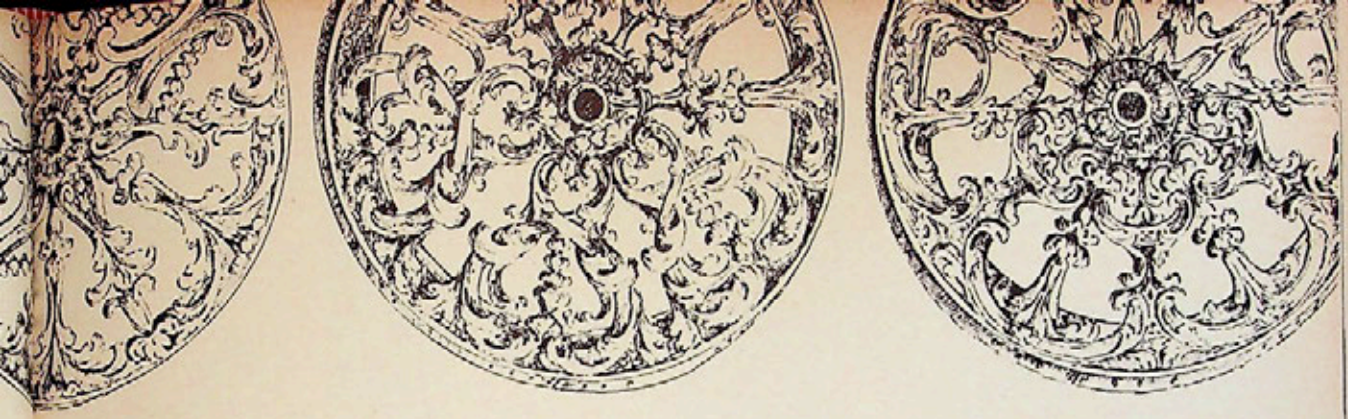
6. L'illustration des « Histoires Naturelles » de Jules Renard occupe beaucoup Lautrec en 1898. Quand le livre sort, en janvier de l'année suivante, il n'a aucun succès. Sur l'exemplaire de son ami Spoke, directeur d'une marque cycliste, un cormoran, qu'il propose comme emblème de ce protecteur des sportifs.

7. Dernière photo de Lautrec. Au mois d'août 1901 à Taussat, sur le Bassin d'Arcachon, Lautrec a une nouvelle attaque qui l'affaiblit beaucoup. Sa mère le transporte à Malromé près de Bordeaux. Ses forces déclinent rapidement. Il meurt au début de septembre.

Figures allégoriques ornant le train arrière d'un carrosse d'apparat exécuté probablement à Rome pour le marquis de Fontès ambassadeur du Portugal auprès du pape Clément IX en 1716.
▼

Voitures d'apparat

par Jacques Damase



Si vous voulez supprimer les fées, cette première poésie du premier âge, ce n'est pas assez, supprimez la poésie tout entière, supprimez jusqu'aux carrosses. Car en vérité le merveilleux est autour sinon au fond de tout cela.

Tout le monde connaît Cendrillon, la citrouille creusée et changée en un beau carrosse doré. Pour toute personne raisonnable, si le carrosse est un moyen de locomotion réel, il est aussi un accessoire important des contes de fées, beaucoup plus sûrement qu'aucune de nos somptueuses voitures contemporaines.

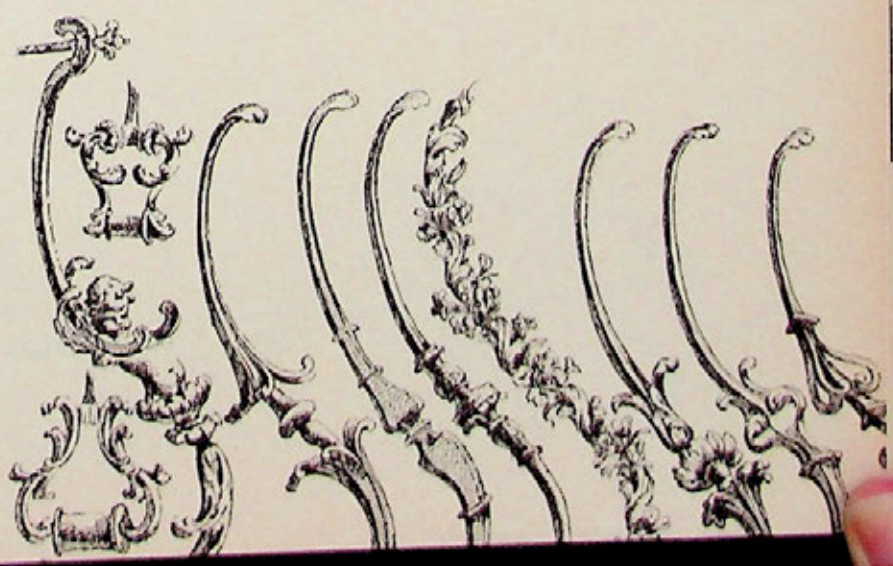
Madame d'Aulnoy dans *L'Oiseau bleu* casse un œuf, et aussitôt il en sort un petit carrosse d'acier poli, « garni d'or de rapport » attelé de six souris vertes, conduites par un raton couleur de rose et un postillon gris de lin. Pour dormir dans le Cabinet des Echos, elle vend à Truitonne cinq sous le carrosse et son attelage souriquois. Plus loin dans la *Biche au Bois* pour protéger la Princesse Désirée, on lui fait faire un carrosse de velours vert par dehors orné de grandes plaques d'or, et par dedans de brocart argent et couleur de rose rebrodée. Il est fort grand, il ferme mieux qu'une boîte, et un seigneur « des premiers du royaume » est chargé des clefs qui ouvrent les serrures qu'on a mises aux portières.

La « carruca » ou « carrocha » était selon les uns une voiture romaine inventée du temps de l'Empire; selon d'autres, elle aurait été fabriquée par les Milanais au XII^e^ siècle. Voiture de ville, voiture de gala, dans laquelle se montraient les grands dignitaires, son nom passa dans toutes les langues modernes: carrosse, carrozza, carriage, etc. Suétone rapporte que Néron traînait avec lui dans ses voyages un millier de ces voitures. Héliogabale ornait les siennes de pierres précieuses et d'agréments en or. Il méprisait, rapporte Lampride, les véhicules seulement enrichis d'ornements d'argent, d'ivoire ou de cuivre. Héliogabale attelait parfois à ses voitures deux, trois ou quatre femmes des plus belles ayant le sein découvert, et par lesquelles il se faisait traîner. Mais le plus souvent, dit encore Lampride, en toute simplicité, il était nu ainsi que ces femmes. Empereur, il se faisait suivre de 600 voitures alléguant que le roi des Perses voyageait avec 10 000 chameaux.

Des voitures à quatre roues, plus ou moins ornées ont existé depuis l'antiquité, mais c'est surtout à partir des XV^e^ et XVI^e^ siècles qu'elles prennent petit à petit une nouvelle forme, et qu'elles se métamorphosent en ce qui sera appelé carrosse en général à partir de la fin du XVI^e^ siècle. Dans son journal, de l'Estoile raconte que le 24 juin de l'année 1584 le roi Henri III alla du Louvre à l'église Saint-Magloire pour répandre de l'eau bénite sur le corps de son frère le duc d'Alençon. Dans le cortège se voyait la reine « séans seule dans un carroche couvert de tanné, après laquelle suivaient 8 coches pleins de dames vestues de noir ». C'est une des premières fois que l'on trouve le mot « carroche » dans un texte de l'époque. On avait utilisé auparavant l'expression de « char » plus tard de « chariot branlant » dès que la voiture fut suspendue, et enfin celle de « coche » au féminin ou au masculin, venant d'après Bullet d'un mot de la langue celtique.

Les gravures italiennes de la fin du XVI^e^ siècle et du commencement du XVII^e^ siècle, montrent une quantité considérable de voitures à quatre roues, traînées par deux, quatre, six et même huit chevaux. Elles ressemblent aux carrosses français de la même époque. La date de la plupart de ces gravures prouve que les carrosses ont dû être d'un usage assez répandu au XVI^e^ siècle, surtout dans les grandes villes comme Naples, Florence, Rome et Milan. En France, vers 1600, on ne comptait que quelques carrosses (particulièrement celui du roi), qu'Henri IV partage avec sa femme, et qu'il appelle « sa coche ». Une lettre du roi à l'un de ses favoris ne dit-elle pas: « Je ne saurais vous aller voir aujourd'hui parce que ma femme se sert de ma coche ».

Mais les guerres de religion étant apaisées, l'édit de Nantes signé, la prospérité revient et avec elle un besoin nouveau de bien-être et de luxe. Tant et si bien que le nombre des carrosses en 1610 se chiffre déjà à 325 à Paris. Celui du roi n'est pas de nature à éveiller la jalousie ni l'envie. C'est une large caisse peu élevée sur roues dans laquelle peuvent tenir huit personnes. Aux quatre angles des piliers de bois doré avec filets rouges soutiennent un dais. L'arrière de la voiture est tendue de tapisseries rouge et or. Au-dessous, la caisse porte sculpté en plein bois l'écusson



Ci-dessus et ci-contre : roues et ornements divers de carrosses dessinés par le graveur italien Filippo Passarini (fin du XVI^e^).

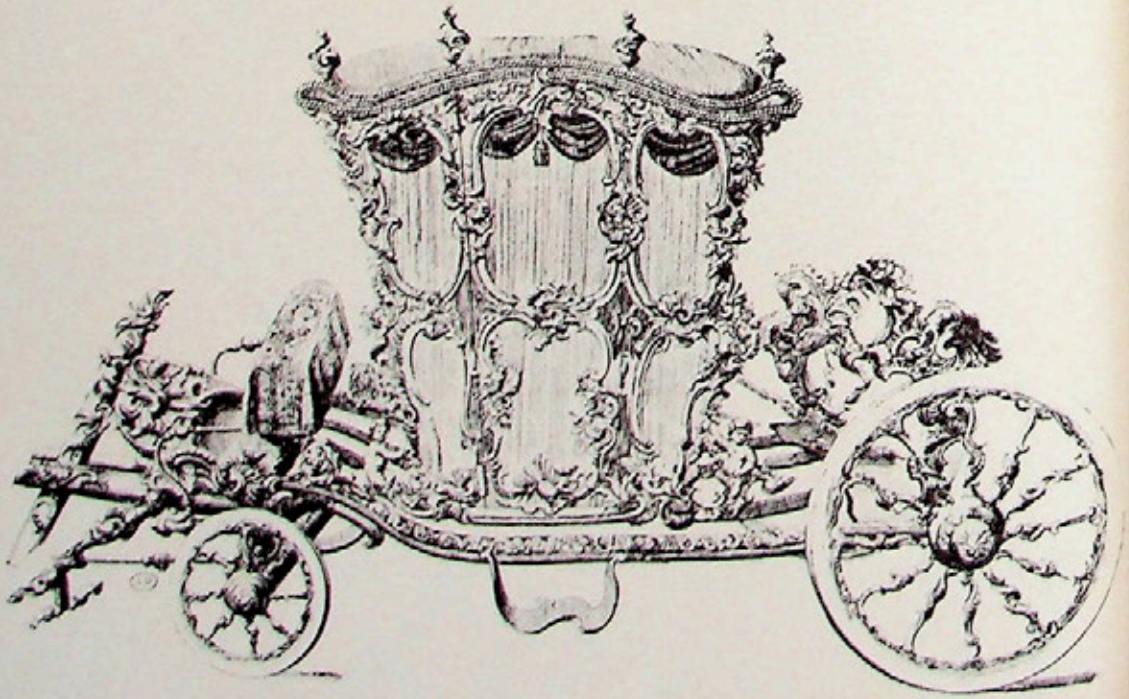
Promenade en carrosse sur la place Saint-Pierre à Rome. Gravure de Piranèse.

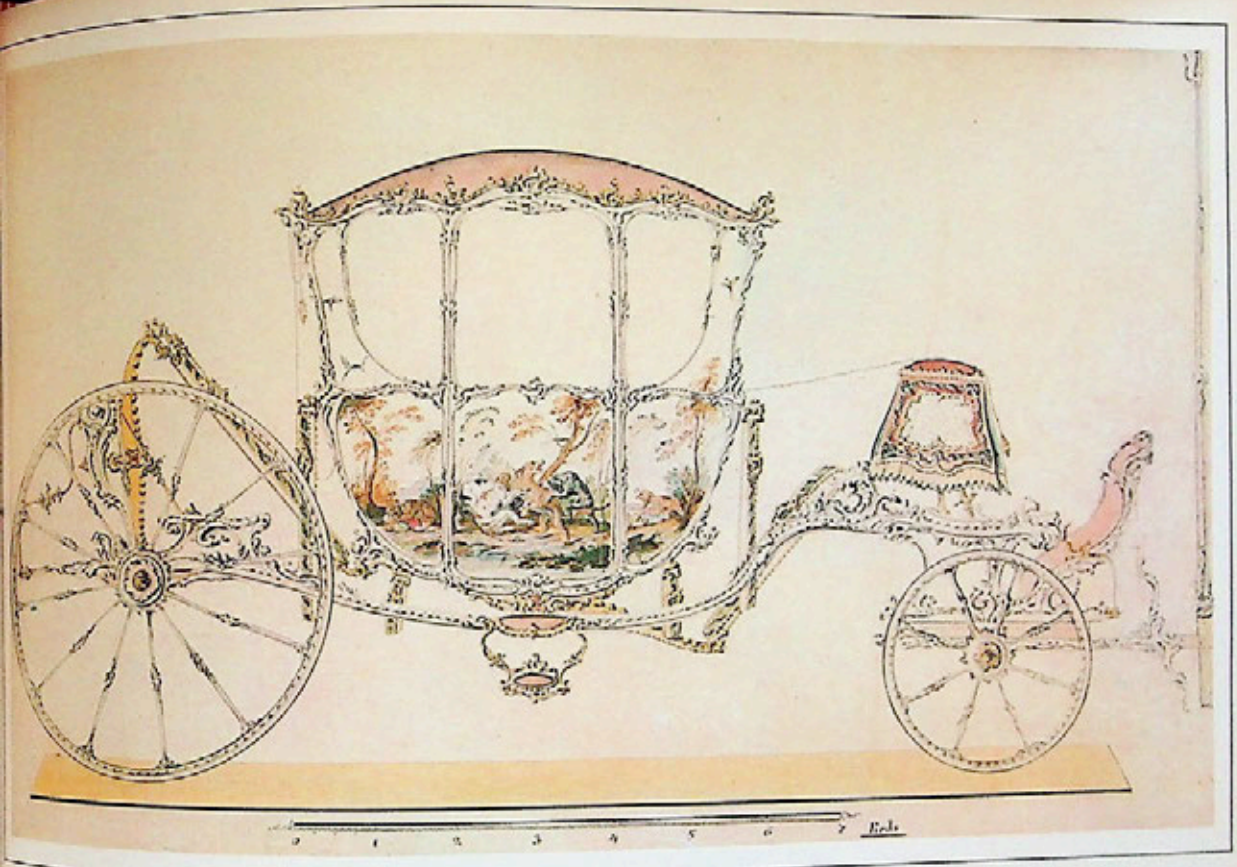
Carrosse allemand dans le goût baroque. Gravure de Georg Hertel, vers 1750.

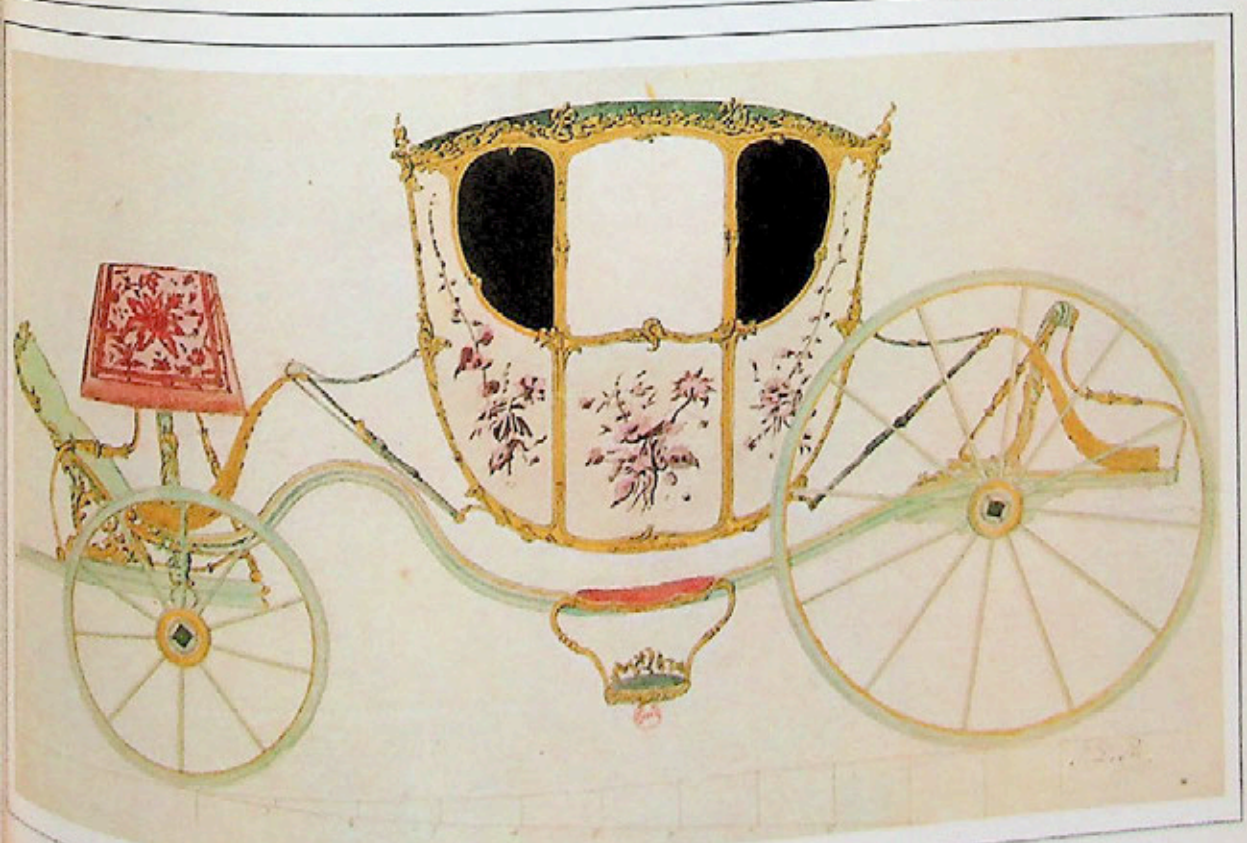
Aquarelle d'un carrosse de gala pour la chasse, dit carrosse de Oudry, parce que les sujets de chasse ornant les panneaux ont été peints dans le goût de l'artiste vers 1745-1750. Collection Hermès

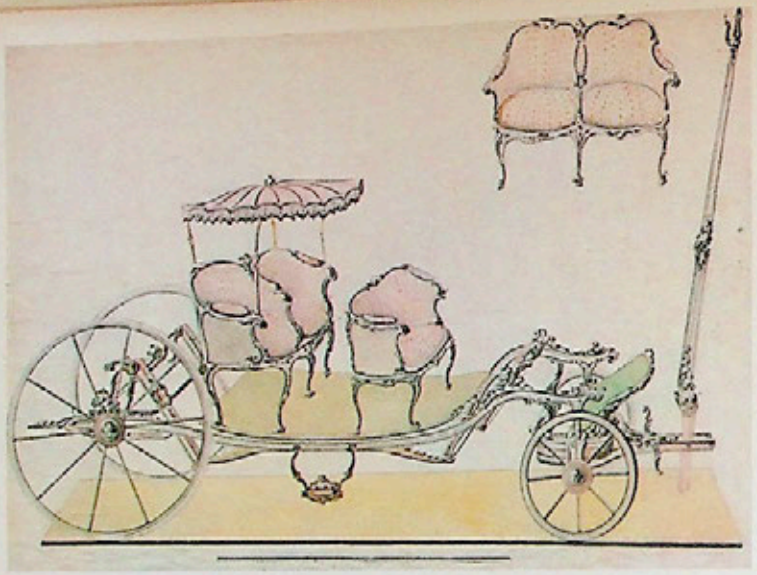
Page ci-contre, en haut

« Vis-à-vis » dans un genre nouveau, monté sur quatre points de ressorts « à la dalesne ». Vers 1775. Aquarelle. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.







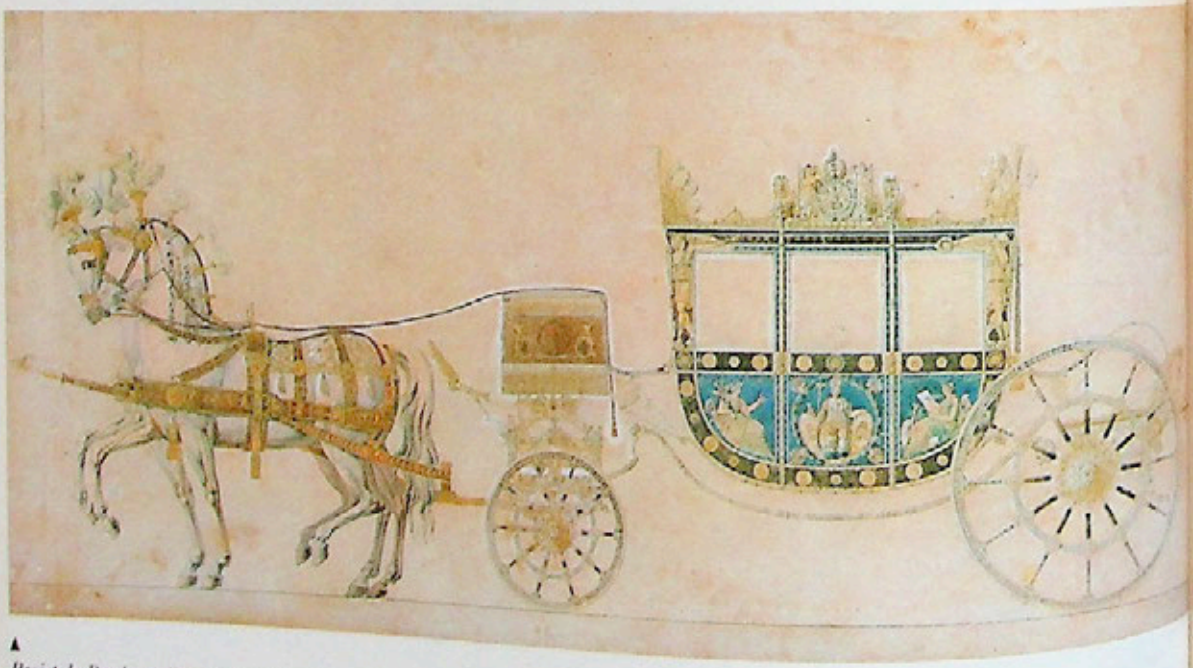


◄ *Calèche pour la promenade dans les parcs et jardins des maisons des princes et des grands seigneurs. Ouverte de toute part, elle permet de jouir de l'air et de la vue. Vers 1750. Collection Hermès.*

Voiture de chasse appelée Vourst, sur laquelle les chasseurs montaient à califourchon. Vers 1760.

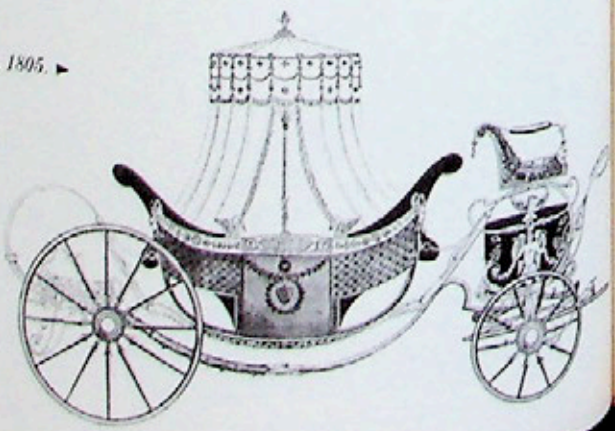
Page ci-contre, plus bas

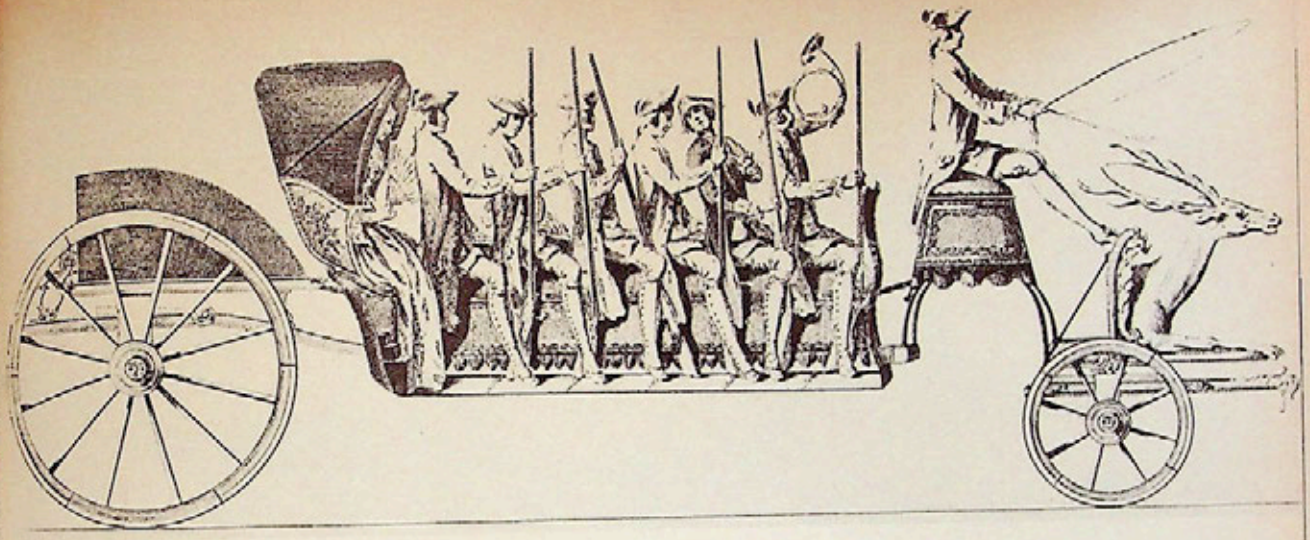
Autre voiture de chasse (Vourst) attelée à quatre chevaux. Vers 1760. Senlis, Musée de la Vénerie.

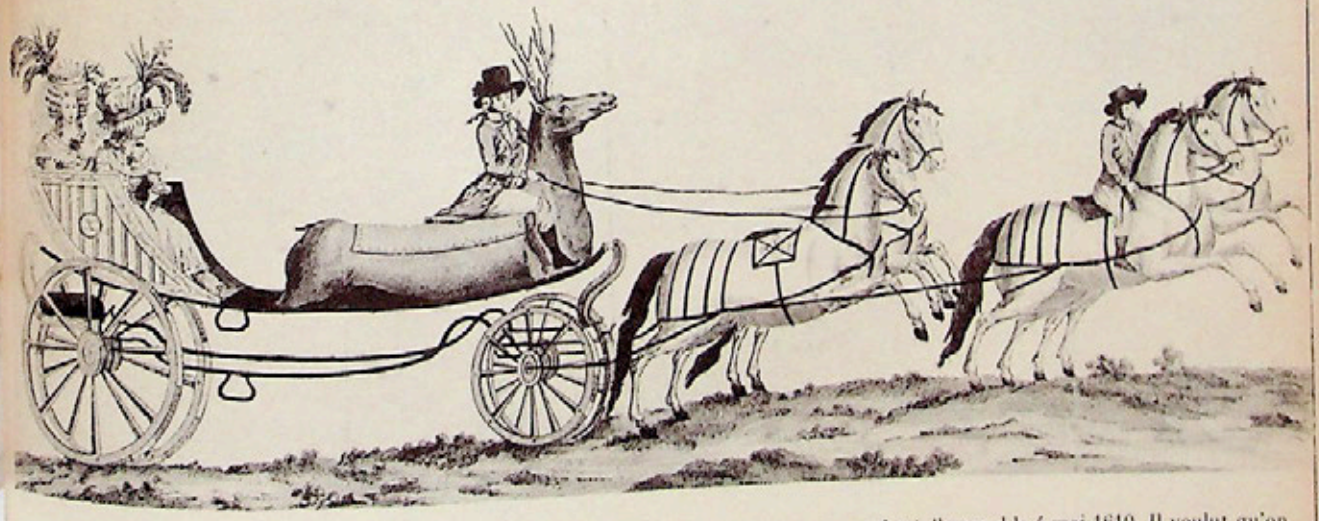


▲ *Projet de Percier et Fontaine pour le carrosse du sacre de Napoléon Ier, en décembre 1804, qui ne fut pas retenu. Collection Hermès.*

Sorte de « vis-à-vis » surmonté d'un dais en forme de parasol chinois. Vers 1805. ►







de France. Tel est ce chariot lourd et peu maniable dans lequel Henri IV est monté pour se rendre à l'arsenal le 4 mai 1610. Il voulut qu'on levât les rideaux de cuir parce qu'il faisait beau temps, et qu'il prenait plaisir à voir en passant les préparatifs qu'on faisait par toute la ville pour l'entrée de la reine. Ravaillac profita d'un embarras au coin de la rue de la Ferronnerie, sauta sur le marche-pied et poignarda le monarque.

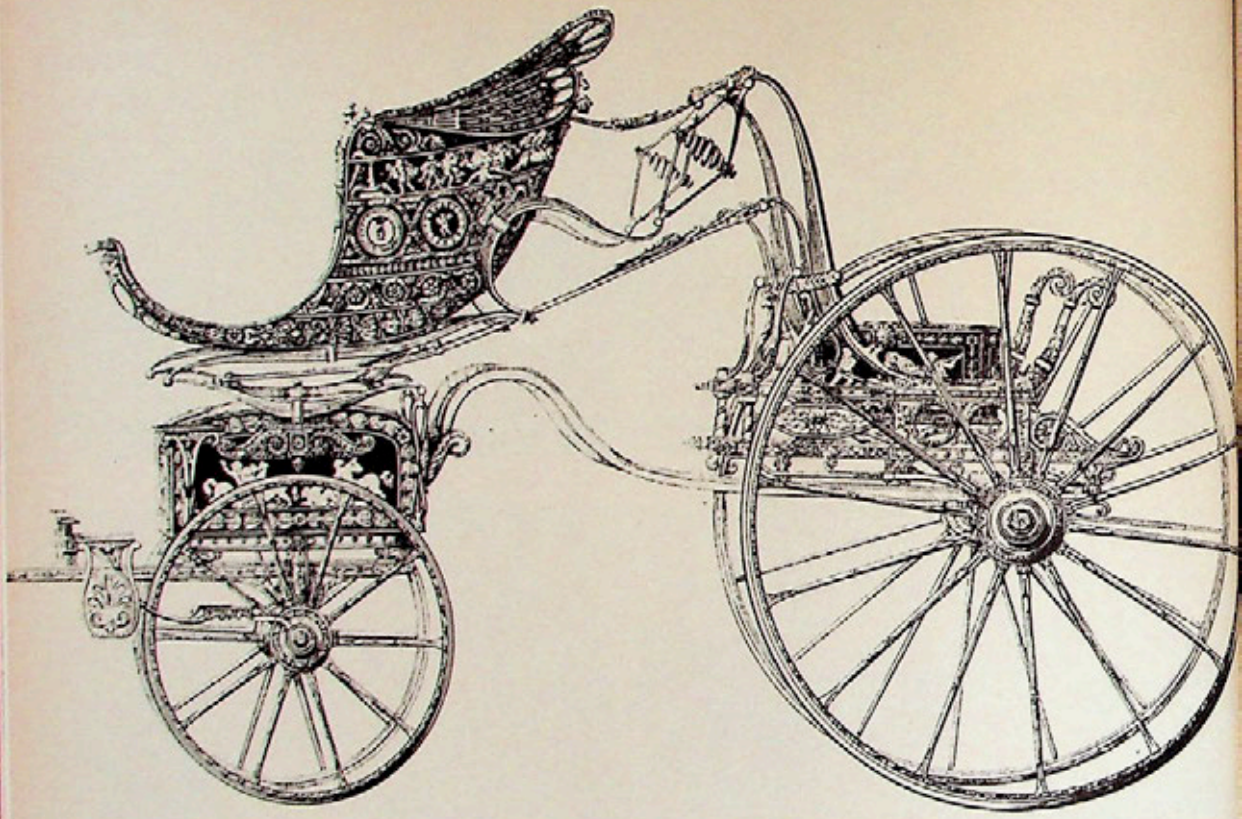
Ce n'est qu'en 1599, selon certains, ou en 1620 selon d'autres, que le maréchal de Bassompierre ramena d'Italie le premier carrosse avec des stores en glaces. Cela ne concernait que les petits carrosses, les autres avaient toujours de grandes portières ou des rideaux comme les coches, quoique depuis 1610 on remplaçât assez souvent par des panneaux devant et derrière les anciens rideaux d'étoffe et de cuir.

L'usage des voitures de luxe devint assez courant en France sous Louis XIII (quoiqu'il fût nécessaire d'être marié pour en posséder une) et passa dans tous les autres pays d'Europe. En 1619, le duc de Buckingham fut le premier en Angleterre qui osa atteler six chevaux à son carrosse. Le duc de Northumberland en mit immédiatement huit au sien par ironie. En Allemagne, en Espagne et au Portugal, le faste des carrosses fut porté à son comble.

Le duc Ernest-Auguste de Hanovre, qui avait une cour splendide, possédait, en 1681, 50 carrosses à six chevaux. Les carrosses de Philippe II, du roi Pedro II du Portugal, du roi Jean V, certainement faits à Lisbonne et dont les peintures sont attribuées à Pierre-Antoine Quillard, les trois carrosses d'apparat que ce même roi Jean V avait fait faire pour l'ambassade du marquis de Fontès auprès du pape Clément IX en 1716 sont remarquables par leurs sculptures, parmi lesquelles les groupes allégoriques du train arrière se distinguent tout spécialement.

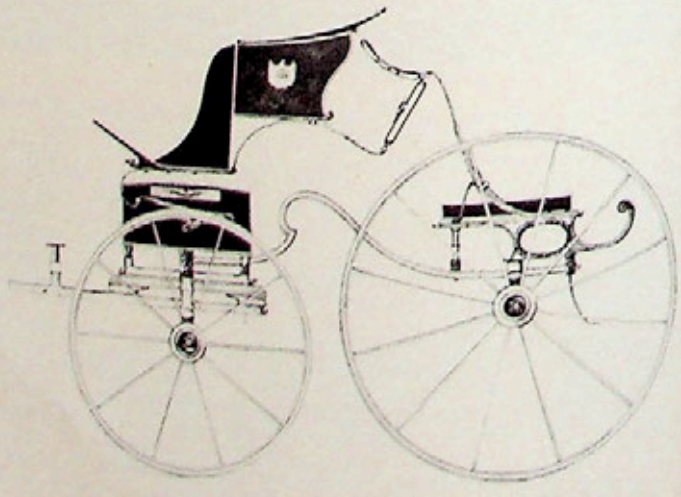
Si ces carrosses allemands, portugais, italiens du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles sont empreints d'un baroque et d'un rococo toujours assez chargés, les carrosses français se distinguent — relativement — par leur légèreté et leur simplicité.

Louis XIV, roi depuis 1643, impose rapidement un cérémonial de cour et de cortège qui ne fera que favoriser l'embellissement des voitures. La Grande Mademoiselle se distingue également par le luxe de ses carrosses de ville. Elle en avait un pour ses promenades au Cours-la-Reine, tout drapé à l'intérieur de velours rouge cramoisi, fixé par des étoiles d'or.



▲
Phaéton très haut perché appelé « High Perch Phaeton » et « Carrick » en France. La caisse est couverte d'arabesques, et suspendue par une quantité incroyable de ressorts. Il y en a jusque dans les soupentes en cuir. Dessin d'Antoine Carassi, daté de 1802.

Autre « High Perch Phaeton » sensiblement de la même date mais plus simple. Ces voitures ressemblent aux draisienne de 1795 et aux vélocipèdes des incroyables. ►



Page ci-contre, en haut

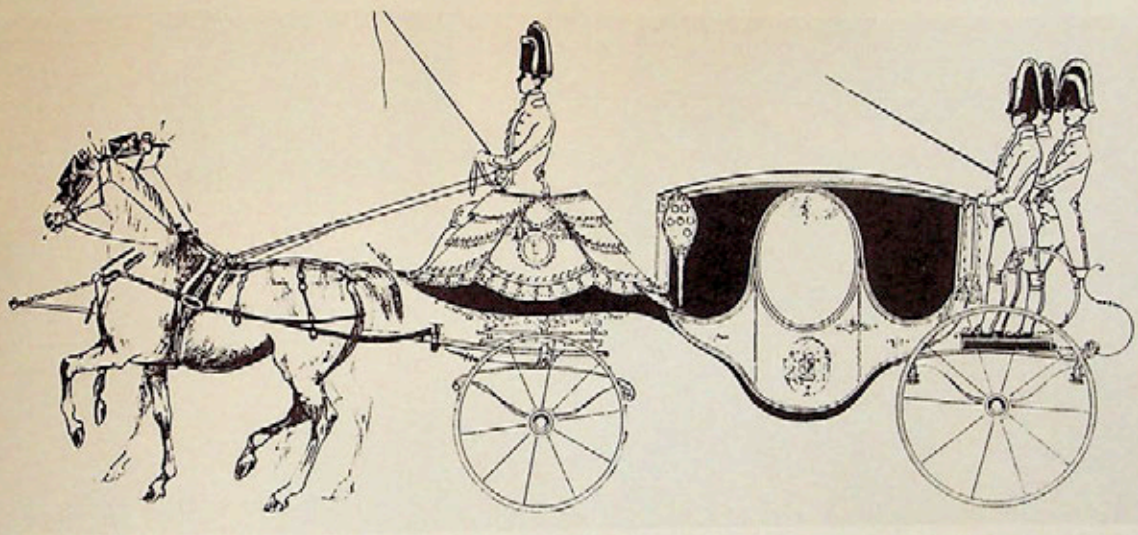
Voiture du sacre de Charles X exécutée sur les dessins de Percier et Fontaine. Cette voiture modifiée était l'un des projets destiné au sacre de Napoléon Ier. 1824.

Page ci-contre, en bas

Voiture anglaise de gala de Mr. Harding. Vers 1830.

Avec le temps, les grands seigneurs s'avisent d'avoir d'autres carrosses riches et légers. S'agit-il d'une promenade, d'un voyage à Versailles ou à Fontainenebleau, ou à Saint-Germain quand la cour y passe l'été, la calèche ainsi nommée du mot polonais « Kolaska », pour les gens du bon ton s'impose. C'est aussi d'après la définition de l'Encyclopédie, une espèce de petit carrosse avec deux roues très basses dont on se sert pour la promenade dans les parcs et les jardins des maisons des princes. Cette mode de la calèche durera tout le long du XVII[e] siècle, et on assistera à un défilé de voitures aux formes les plus bizarres, voire les plus saugrenues. Ces voitures étant en effet destinées à rouler peu de temps, les carrossiers purent donner libre cours à leur fantaisie.

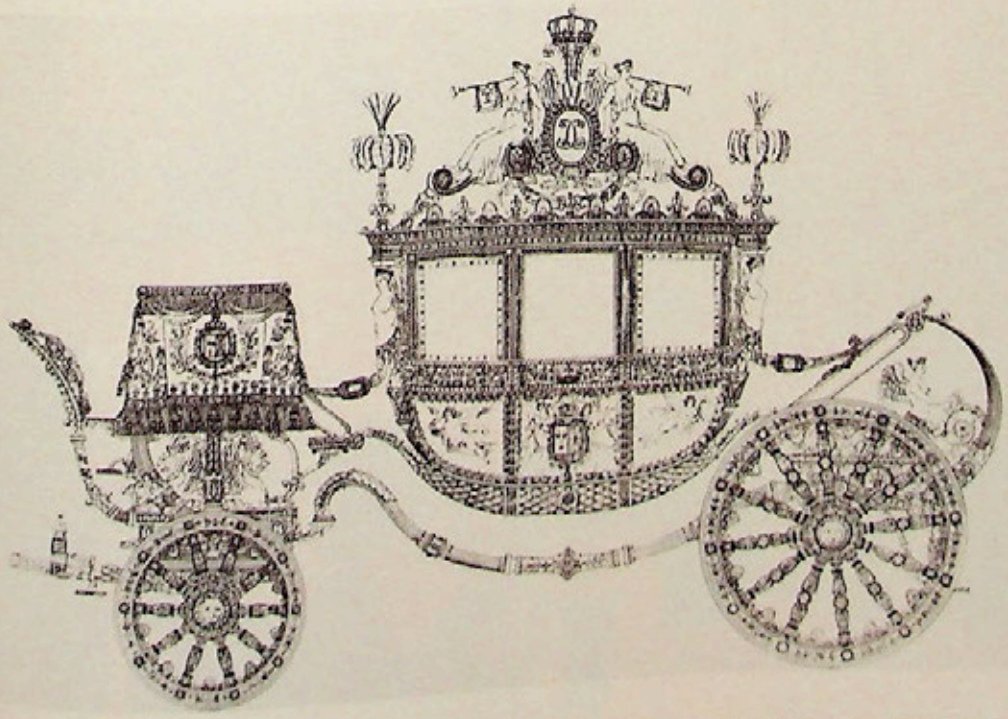
La voiture devient symbole de standing social. « Une femme de ville, note La Bruyère dans ses *Caractères*, entend-elle le bruissement d'un carrosse qui s'arrête à sa porte, elle pétille de vie et de complaisance pour quiconque est dedans sans le connaître ».



Berline de ville ou de campagne à la française, Cabriolet, Diligence anglaise, chaise de poste, Phaéton, berline à quatre ressorts, Inversable, Trois-quart de ville, Vis-à-vis à l'anglaise, Misanthrope, Briska, Gondole, Coucou, Patache, Calèche, Diable, Chaise à l'écrevisse ou à cul de singe, Vource, flinguette, coupé, tilbury, attelage à la daumont, roulette, vinaigrette, guide des pêcheurs, Brouette et Désobligeante sont quelques-uns des noms de baptême de ces machines roulantes. Le dix-huitième siècle vit dans un décor d'opéra. Le luxe de la cour s'éparpille dans la ville.

Le nombre de voitures à Paris en 1763 est de 14 000.

Les carrosses de gala de cette époque montrent de réels progrès. La caisse est toujours montée sur des soupentes, mais le travail est déjà plus léger, et le style Louis XV des caisses en forme de chaise à porteurs, donne beaucoup de grâce et d'élégance. Les roues arrière pourtant sont toujours énormes, et choquent par rapport à la légèreté de la caisse. Les panneaux sont plus légèrement dorés, avec des ornements en camaïeu. Les sujets allégoriques se déroulent tout autour. Ces voitures n'allaient qu'au pas, des laquais tenant les chevaux par la bride, et ne servaient qu'aux grandes cérémonies. A cette date, toutes les voitures, même les plus grands carrosses, ont des glaces. L'ambassadeur de Venise en a même un dont la caisse est entièrement en glaces. Le luxe le plus inouï est employé à la décoration des voitures. *(Suite en page 67.)*



r. rauschenberg

A trente-neuf ans, Robert Rauschenberg est aujourd'hui le plus célèbre des jeunes peintres américains d'avant-garde. Depuis trois ans, son œuvre n'a cessé de se déployer en Europe: sa première exposition personnelle à Paris chez Daniel Cordier en 1961, sa participation à l'« Anti-Procès » et son exposition Galerie de l'Arlete à Milan la même année, la salle qu'il organisa au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1962 lors de l'exposition « Dylaby », la rétrospective qui vient de connaître un grand succès à la Whitechapel Gallery de Londres ainsi que sa dernière exposition à la Galerie Ileana Sonnabend, son importante participation à la Biennale de Venise 1964 prouvent que son prestige dépasse largement les frontières des Etats-Unis: son œuvre concerne maintenant les amateurs d'art du monde entier. Devant un tel déploiement, il convient d'interroger le sens profond du travail accompli par cet artiste américain, puisqu'il bénéficie maintenant du soutien officiel des musées et des ambassades culturelles.

Né en 1925 à Port-Arthur, au Texas, Robert Rauschenberg a suivi un enseignement artistique prolongé et divers, dont peu d'artistes européens contemporains (plus indépendants en général des Ecoles) pourraient comprendre la nécessité. Ayant d'abord étudié au Kansas City Art Institute (1946-1947), il se rend à Paris en 1947 où il suit les cours de l'Académie Julian puis au Black Mountain College (Caroline du Nord) où, de 1948 à 1949, Josef Albers et Jack Tworkov sont ses professeurs, enfin à l'Art Students League de New York (1949-1950): en tout cinq ans d'études. A part son séjour à Paris en 1947 et un voyage en Italie et en Afrique du Nord en 1952 et 1953, Rauschenberg a réalisé l'essentiel de son œuvre à New York: chacun de ses tableaux en porte l'empreinte indélébile. Mais il faut souligner que, contrairement à de nombreux jeunes artistes américains qui ne sont jamais sortis de leurs frontières, Rauschenberg a manifesté plus que de la curiosité à l'égard de ce qui n'est pas américain.

Depuis trois ans, il voyage fréquemment en Europe et l'interview qu'il a accordée au journal « Arts » en 1961 est particulièrement révélatrice de son étonnante disponibilité intellectuelle, où le jeu de l'intelligence ne constitue pas seulement un savant moyen de protection et de défense, mais affirme une liberté d'allure et une opposition à l'esprit grégaire dont il y a malheureusement peu d'exemples aujourd'hui. A la question: « Quelle différence faites-vous entre la peinture moderne actuelle, à New York et à Paris? » il répond: « En France, il y a une continuité, une liaison entre les paysages, les rues et les peintres. Tout baigne dans la patine. En Amérique, la peinture est définie par la rupture qui consiste à être peintre. Il n'y a pas une continuation, mais une opposition. Etre peintre signifie être opposant. » (Cf. « Arts », 10 mai 1961, n° 821.)

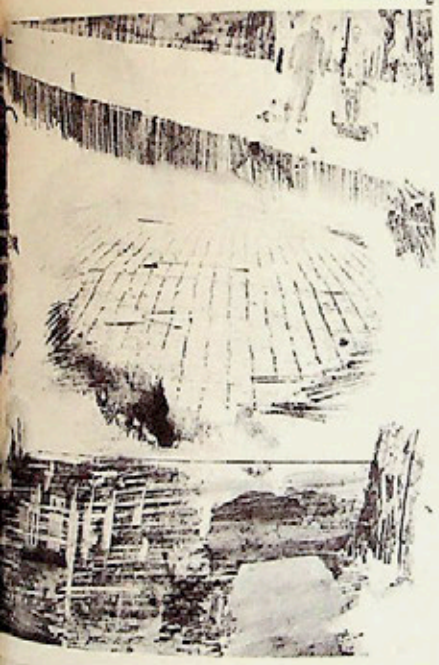
L'art de Rauschenberg ne se définit pas à l'intérieur des limites d'une seule nation. Il participe, dès ses débuts, à une conscience internationale de la création artistique, qui est le fait de sa génération. Il commence par peindre, en 1951, des tableaux entièrement blancs, puis des tableaux entièrement noirs qui ont été détruits par un incendie. A partir de 1952, il réalise des « Dirt paintings », tableaux

1. Satellite. 201 × 107 cm. 1955. Collection Mrs Ernest Zeisler.

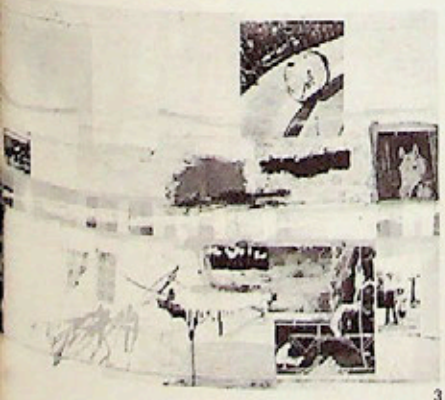
2. Dessin pour l'Enfer de Dante. Canto XXVI. 1960. Combine-drawing. 36,5 × 27,5 cm.

3. Petit rébus. 1956. Combine-painting. 121 × 88 cm.

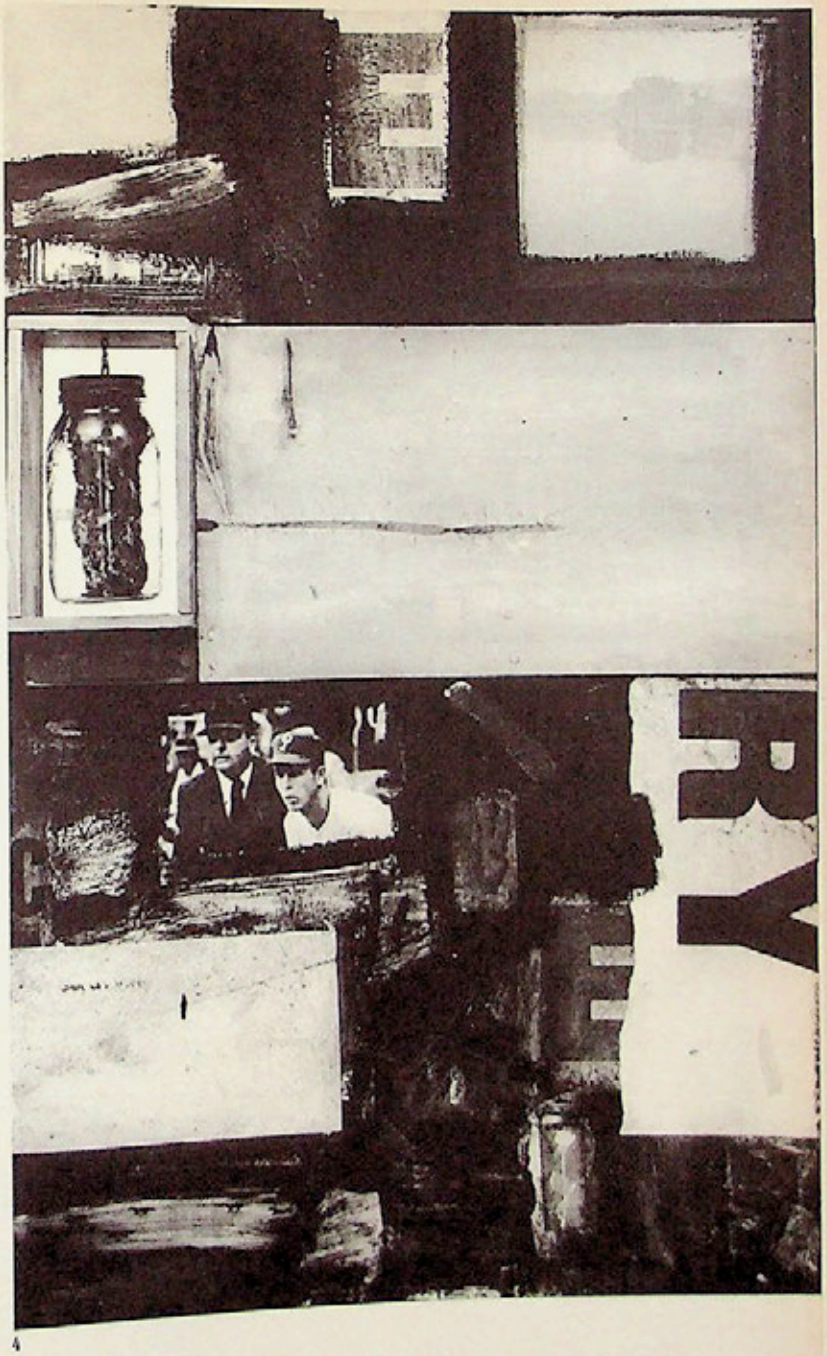
4. Talisman. 1958. 106 × 90 cm. Collection Mr et Mrs A. Maremont, Chicago.



2

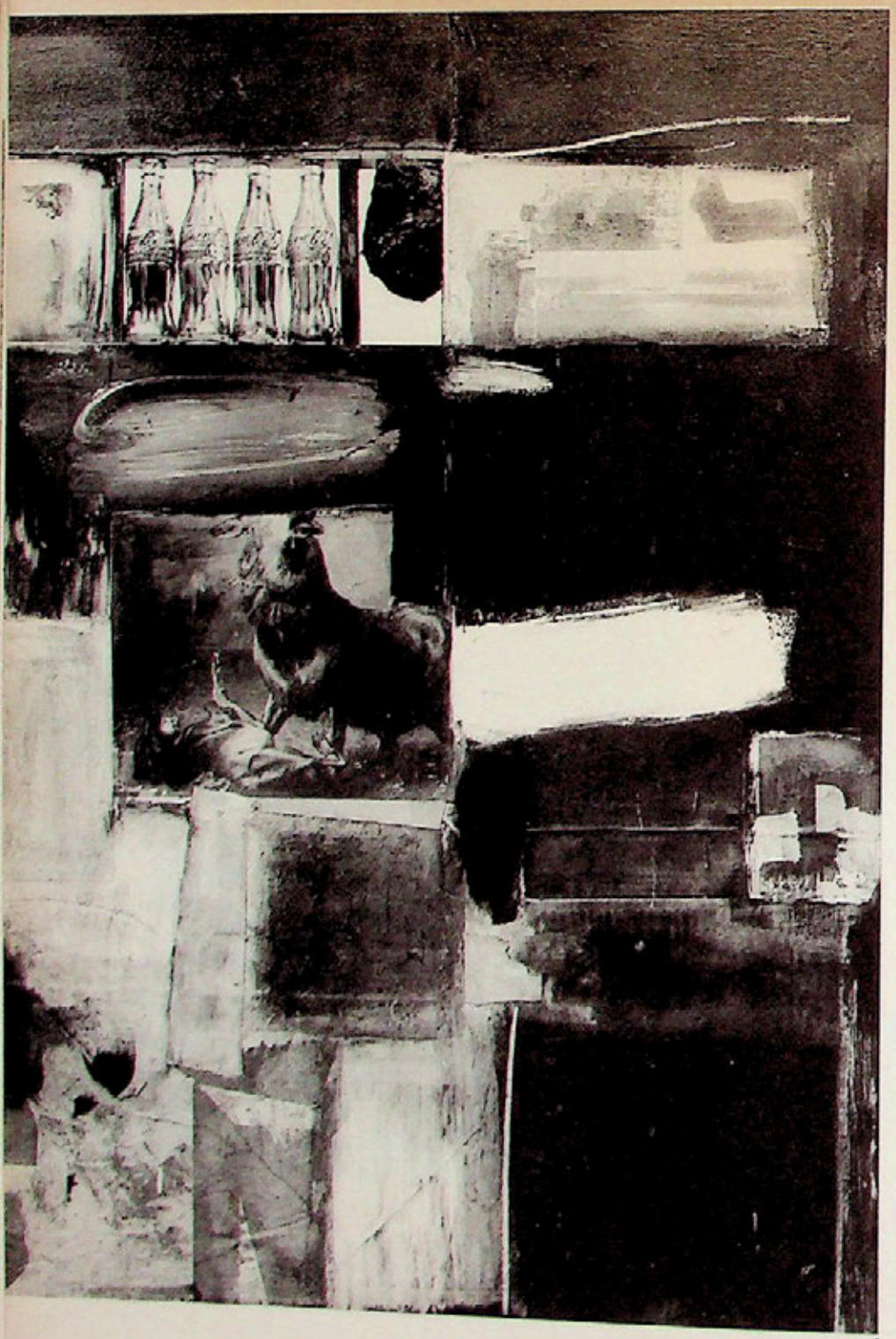


3



4

r. rau



1

où il colle de la terre et de petits objets en matière plastique analogues à des gouttes d'eau, et c'est à partir de 1953, avec ses «Red paintings», tableaux où des tissus, des fragments de journaux et de comics sont recouverts de nuances différentes de rouge, qu'il approche de la formule des « Combine-paintings » selon laquelle il définit dès lors lui-même ses œuvres. Le premier exemple parfaitement réussi de «Combine-painting», « Charlene », a été réalisé en 1953 et exposé en 1954. Il reflète l'esthétique du « Merz » de Kurt Schwitters, dont deux expositions importantes ont été organisées à New York chez Sidney Janis en 1952 et 1953, après l'exposition rétrospective du Museum of Modern Art de 1948. C'est à l'époque de « Charlene » précisément, que Rauschenberg a inventé le terme de « Combine-Painting » pour désigner ses assemblages d'objets trouvés (la plupart du temps ceux qui lui tombent sous la main) de matériaux divers (étoffes, bois, métal, etc.), et de peinture à l'huile.

Ainsi, dès l'origine, Rauschenberg se situe par rapport à ce que l'Europe a conçu de plus audacieux, de plus libre. Dans cette perspective privilégiée, il ne tardera pas à faire la connaissance de Marcel Duchamp, qui deviendra son ami et lui apportera ses encouragements. Il n'y a pas de grand peintre sans grands modèles: Schwitters et Duchamp sont les meilleurs modèles qu'un jeune peintre

2

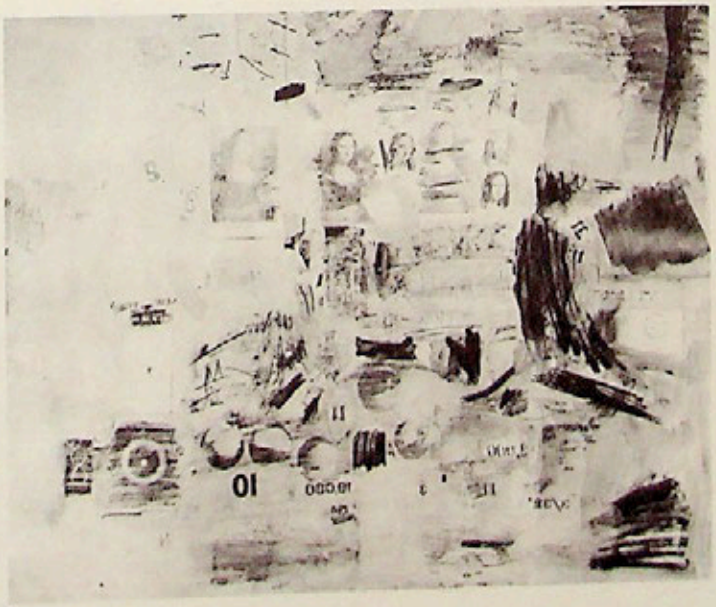
uschenberg

d'avant-garde puisse se donner. Modèles qui, loin d'inciter l'artiste au conformisme, le stimule dans la recherche et l'oriente du côté de l'inconnu et du risque. « Opposant », Kurt Schwitters l'a été toute sa vie, et pas seulement au « Kitsch », mais à la pire forme d'oppression sociale, le nazisme. « Opposant », Duchamp l'a été également, et la plus grande preuve de son opposition réside dans son abandon de la peinture au moment même où les Arensberg, ces collectionneurs exemplaires, lui conféraient l'auréole de la compréhension sociale.

Rauschenberg déclare que « pour Dada, il s'agissait d'exclure » et que pour les gens de sa génération, « il s'agit d'inclure ». Le caractère offensif et provocant des manifestations dada ne doit pourtant pas faire illusion. Pour Schwitters et pour Arp, il s'agissait aussi d'inclure et s'il n'en fut pas de même pour Duchamp, qui s'est exclu lui-même de toute compétition artistique, ses « Ready-made » n'en sont pas moins inclus aujourd'hui dans le domaine de l'art. Ce qui intéressait Schwitters, c'était d'inclure le monde extérieur dans l'œuvre, et il a tenté toute sa vie la fusion de deux domaines séparés par l'idéalisme (la vie quotidienne et l'Art) comme le tente aujourd'hui Robert Rauschenberg qui déclare: « La peinture a ses rapports avec la vie et avec l'art. Ni l'une ni l'autre ne peuvent être fabriqués. J'essaie d'agir dans la brèche qui les sépare. » (Cité par Lawrence Alloway, dans « Second Coming ».) Ce que Rauschenberg veut inclure, c'est non seulement le présent, mais le passé et la totalité du réel. En quoi consiste alors son opposition?

Lors de la première Biennale de Paris de 1959, où furent exposées pour la première fois dans cette ville trois de ses œuvres (« Talisman », « Forge », et « Photographie ») comme à l'exposition de Daniel Cordier en 1961, où fut présenté le célèbre « Pilgrim », dans lequel une chaise reposant sur le sol est collée contre la toile, ce qui nous touchait directement ressemblait à une déclaration de rupture et d'opposition. En cela, Rauschenberg paraissait fidèle à l'esprit des grands écrivains américains qui, tous, d'une manière ou d'une autre, ont su montrer leur opposition personnelle à la civilisation dans laquelle ils s'inscrivaient, fidèle en particulier à l'esprit de la Beat Generation, à celui d'Allen Ginsberg, l'auteur de « Howl » et d'« America »: la société industrielle des Etats-Unis, pour la première fois, se trouvait magistralement éclairée, comme sur une scène où les objets-symboles de l'« American Way of Life », la morale de l'optimisme et du sourire obligatoire, prenaient tout à coup pour les yeux de l'amateur d'art leur signification tragique. Une première, une géniale leçon de poésie était ainsi donnée par un peintre d'avant-garde améri-

3



4

1. Curfew. 1958. 145 × 100 cm.

2. Buffalo. 1964. 243 × 182 cm.

3. Collage sans titre. Collection M. et Mme Boulois, Paris.

4. Mona Lisa. Dessin. 1960.

r. rauschenberg

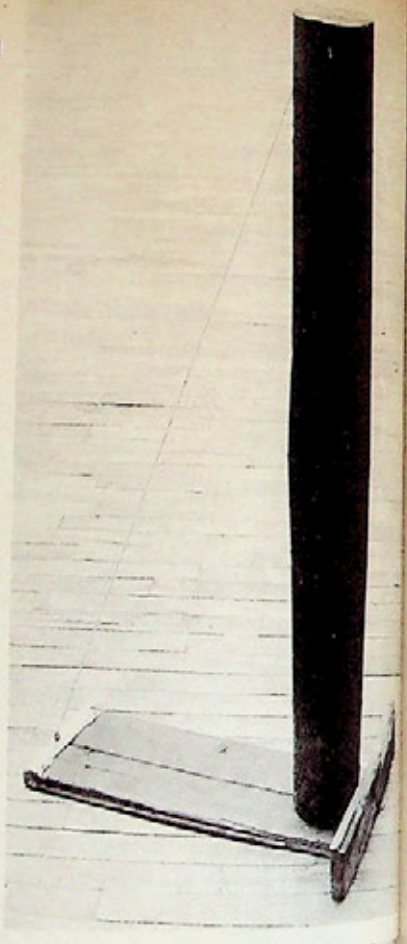
cain. Aussi bien, quand Rauschenberg déclara en 1961: « Si vous me demandiez si je veux plaire ou déplaire, provoquer ou convaincre et si vous donniez encore une dizaine de raisons, je serais obligé de dire que c'est, exactement, tout cela à la fois. La moitié de mes raisons serait négative et l'autre positive. Mais l'effort de concentration de mon énergie me limiterait et je préfère aller vers l'inconnu », il disait vrai.

Cette volonté évidente de plaire (ses récents tableaux sérigraphiques confirment ce souci de beauté), cette volonté non moins évidente de déplaire (le caractère agressif des « Combine-paintings » saute aux yeux) ainsi qu'une propension naturelle à la provocation sont rendues manifestes par les objets qui débordent les limites de la toile, débordent du même coup les limites propres à l'art de Schwitters, et ont allumé un besoin d'immensité dont « Barge » et le tableau qu'il vient de réaliser pour la foire internationale de New York indiquent l'intensité. Depuis l'explosion conjointe du futurisme russe et italien, celle du « Blaue Reiter » en Allemagne et celle du cubisme français aux alentours de 1910, la carte de l'esprit moderne a toujours été vierge de frontières. A cet égard, l'œuvre de Rauschenberg est particulièrement représentative de la mondialisation de toute forme d'expression: ce qui rend actuel chacun de ses tableaux, ce qui rend actuel un film de Jean-Luc Godard ou un poème de Voznessensky, ce n'est pas que le premier soit Américain, le second Suisse ou le troisième Russe, c'est que tous trois convergent vers une pensée qui abolit définitivement toutes les limitations locales. L'art de demain sera planétaire ou ne sera pas.

Ce qui n'exclut nullement, dans une perspective mineure, les caractéristiques locales à laquelle la peinture de Rauschenberg se rattache. On les trouve plus nombreuses, par exemple, que dans l'œuvre de Man Ray qui fut le pionnier de l'avant-garde aux Etats-Unis et qui a fait communiquer dans son œuvre peinture et photographie, devançant ainsi la fusion accomplie aujourd'hui totalement par Rauschenberg et Andy Warhol par les moyens de la sérigraphie. Mais ce ne sont pas les références visuelles à New York, telles que l'excellent photographe William Klein nous les donne: l'écrasante misère d'un grand nombre de ses quartiers, le caractère lunaire de ses terrains vagues entre Chinatown et la Bowery, le pullulement des images et des formules publicitaires de Times Square, qui font de Rauschenberg un nouveau « peintre de la vie moderne », et comme le Constantin Guys de l'ère atomique. Non. Sa poétique dépasse le cadre étouffant dans lequel elle a surgi, et ce qui m'a touché moi-même à New York lorsque j'ai vu les œuvres de Rauschenberg dans leur contexte visuel, c'est la puissance offensive de toutes les sociétés industrielles dont l'implacable défi à l'individu nous est ainsi restitué.

L'originalité de Rauschenberg naît donc de l'organisation et de la mise en scène d'éléments surgis de perspectives multiples: d'une part, l'automatisme préconisé par le surréalisme (chaque fois qu'il touche à un pinceau, Rauschenberg respecte les lois de l'automatisme gestuel), les conceptions structurales du Bauhaus (la composition de chacun de ses tableaux est toujours rigoureuse), le Merz de Schwitters (l'univers des déchets incorporés à l'art), le Ready-made de Duchamp (les objets dans les Combine-paintings sont souvent laissés intacts et leur identité est toujours respectée); la civilisation de l'objet fabriqué en série, la publicité, les comics, tous les moyens d'information collective, d'autre part. Ainsi son grand et incontestable talent consiste-t-il à « actualiser » et à « mondialiser » des trouvailles esthétiques et poétiques accomplies par les révolutionnaires européens d'avant-guerre.

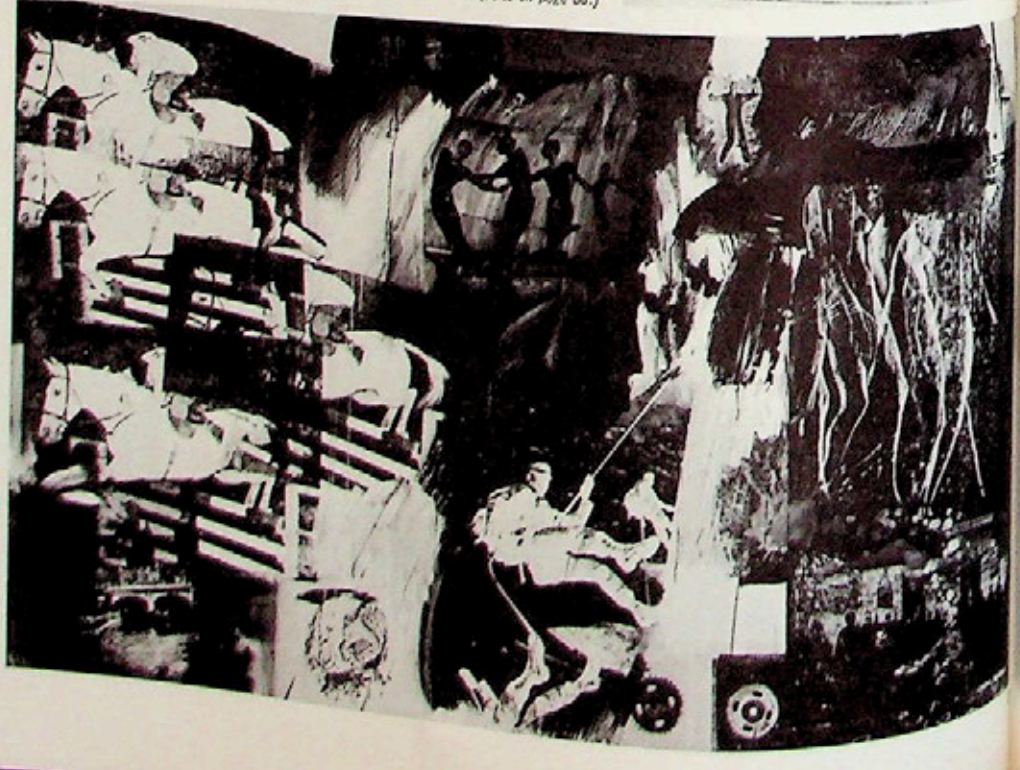
(Suite en page 68.)



1. The Bell. 1962.

2. Express. 1963. 181 × 302 cm.

3. Aenfloga. 1961 Combine - painting. 152,5 × 101,5 cm.



Georges Candilis : la cité de toulouse-le mirail

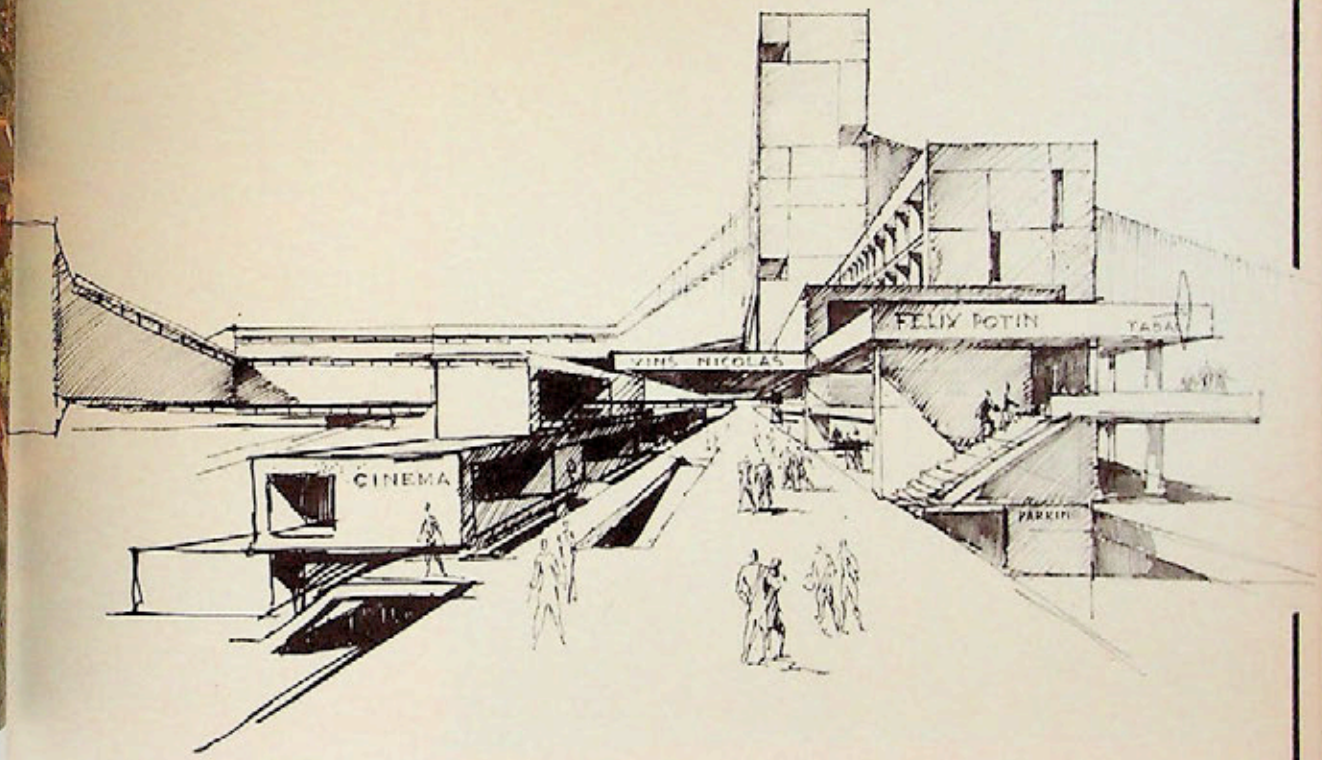
par Sarane Alexandrian

Parmi les cités nouvelles qui vont naître, et qui seront la chance offerte aux générations prochaines par les bâtisseurs d'aujourd'hui, celle de Toulouse-Le Mirail est particulièrement intéressante, par son caractère d'urbanisme réfléchi, et par le souci d'humanisme qui est impliqué dans ses détails architecturaux ; elle a été conçue par l'équipe Georges Candilis - Alexis Josic - Shadrach Woods, qui vient de terminer le plan masse du quartier-pilote, première étape de l'exécution du plan d'ensemble.

Il s'agissait de créer au Mirail, à quatre kilomètres de Toulouse, une cité parallèle de 100 000 habitants qui, comme le précisait le programme, ne devait être ni une cité-satellite autonome ni une banale cité-dortoir, simple entrepôt de population. Il fallait considérer que Toulouse, quatrième ville de France, est une métropole régionale en expansion, et qu'elle peut devenir

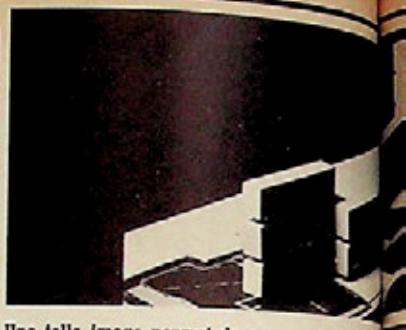
...ue de la partie centrale du Mirail ...tre la zone de grande concentration d'activité ...e densité de la vie collective, avec une ...tion de la rue-centre linéaire. On peut ob...ver notamment ici, sur la maquette, le ...r Centre Régional, comprenant au premier ...n le bloc administratif, à droite un groupe ...bâtiments culturels (église, musée, théâtre...), ...milieu les édifices commerciaux.

Cette autre perspective d'ensemble montre l'aspect d'un quartier avec son parking souterrain. On voit, sur le plus grand immeuble à l'arrière-plan, la position des trois rues intérieures.



par suite de l'ouverture éventuelle d'une route à grand trafic vers l'Espagne, un centre important d'échanges franco-espagnols. Il y avait donc à imaginer les équipements généraux d'une localité destinée à un vaste rôle économique, en tenant compte des bouleversements de structure qu'il entraîne ; le plan devait prévoir un réseau de voirie et de stationnement détaillé, et réserver de larges superficies qui recevraient en temps voulu un complexe administratif régional, étant entendu que dans la période transitoire ces terrains resteraient provisoirement en espaces libres. Il était également demandé de déterminer les différents points d'attraction de cette Z. U. P. (« Zone à urbaniser en priorité ») et d'offrir à plus d'un tiers de la population active la possibilité d'y trouver des emplois. On envisageait une réalisation de 20 à 25 000 logements, dont 75 % de H. L. M. de toutes catégories, 5 % d'immeubles de standing supérieur, 20 % de petits collectifs et de maisons individuelles. Un souci permanent d'équilibre entre les agglomérations de la rive gauche et de la rive droite de la Garonne était requis dès l'origine. Il n'était pas question que la nouvelle ville se développe au détriment de l'ancienne ; le fleuve ne devait pas être une frontière naturelle, séparant deux unités urbaines distinctes, mais un lien réunissant deux tronçons complémentaires.

La solution adoptée par les architectes consista avant tout à créer une « ossature urbaine permanente », assez souple pour s'adapter aux exigences d'une réalisation par étapes, assez solide pour demeurer toujours apparente, malgré les adjonctions ultérieures. Cette ossature est constituée par trois éléments de base : la zone de grande concentration d'activité et de densité de la vie collective ; le réseau de

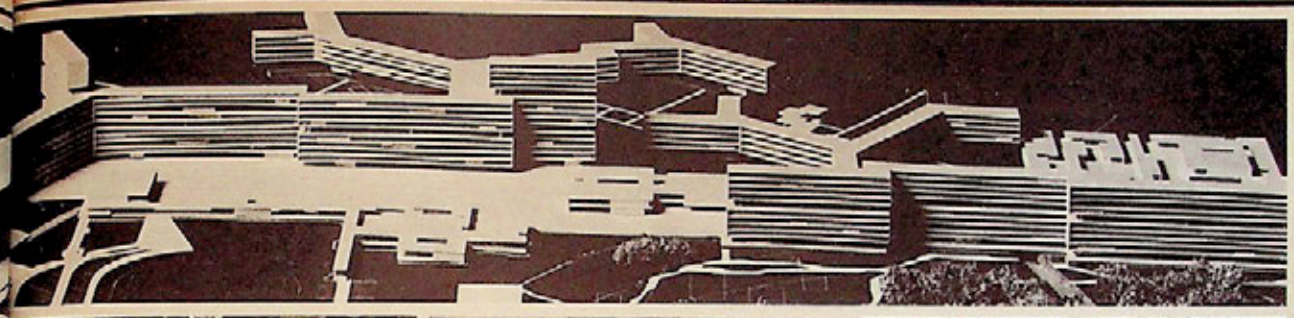


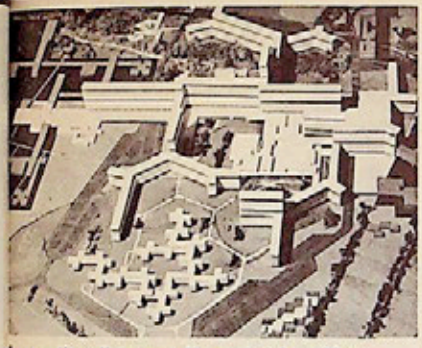
Une telle image permet de comprendre que dans le Mirail, au lieu de la structure conventionnelle en blocs perpendiculaires ou parallèles (« en morceaux de sucre ») on a recherché l'expression des volumes courbes.

Au cœur de cette vue aérienne de la rive gauche de la Garonne, on aperçoit la zone à urbaniser sur laquelle a été superposée, à la même échelle, la maquette d'étude. On notera la différence entre les extensions de Toulouse (en haut), qui risquaient de se prolonger en désordre, et l'organisation rigoureuse de la nouvelle cité, formant un grand ensemble à la mesure de notre temps.

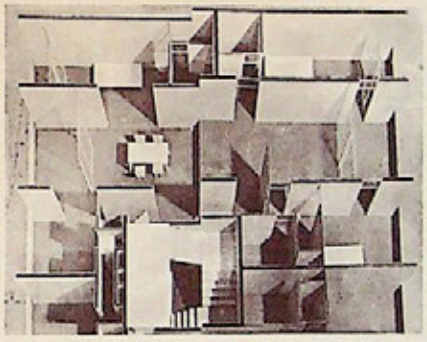
haisons, d'approche et de distribution ; la zone des espaces verts. Ces éléments, liés directement ou indirectement entre eux, s'étendent dans une disposition linéaire, couvrant la totalité du secteur à urbaniser. Candilis, Josic et Woods ont eu ici l'occasion d'appliquer les idées qui leur sont chères : ils pensent notamment que l'architecture et l'urbanisme sont les formes d'une même action, qui aboutit à la création d'un milieu humain. Ils estiment que dans les tracés urbains, l'esprit de **composition** (qui a donné Versailles ou Brasilia) doit maintenant céder la place à l'esprit d'**organisation.** Ils n'acceptent pas de considérer un logement comme une simple boîte où vont être rangées des figurines de plomb; ils veulent que le tout et les parties expriment à la fois la mobilité et la continuité de la vie. Leur thèse favorite est qu'une ville est faite avant tout d'**associations** et d'**activités**, et que le but de l'architecte-urbaniste est d'approfondir ces dernières, afin de les favoriser. Ce qui nous frappe au premier abord, dans la conception du Mirail, c'est l'aspect de la rue centrale, et sa fonction au cœur de la cité. Les auteurs du projet ont cherché à rétablir la notion de rue qui, depuis que la Charte d'Athènes a définitivement proscrit la « rue-corridor », s'est vue substituer la notion de passage ou de trajet. Dans le Mirail, la rue est un lieu inviolable, sacré, qui sert à l'être humain pour ses loisirs et ses échanges sociaux. Pour cela, on en a congédié la voiture. Les promeneurs pourront occuper à leur aise toute la largeur de cette voie, qui forme une ligne ingénieusement arti-culée, accompagnée de part et d'autre d'espaces verts. Au lieu de la rue à tout faire, où piétons et automobilistes s'affrontent dans un tourbillon chaotique, se dessine sous nos yeux la rue sélective, d'où sont exclues les causes mécaniques de perturbation. Les habitants n'en auront pas moins leurs autos, mais celles-ci ne pourront être utilisées que dans des parcours extérieurs, desservant la « rue-centre linéaire » ; elles s'arrêteront nécessairement dans des parkings au seuil de cette dernière, ou dans des garages souterrains. Dans ce système, les trajets en voiture seront évidemment plus longs mais les circuits à pied plus courts que dans le système traditionnel.

Toutes les composantes de ce domaine privilégié des piétons, la « rue-centre » ont été étudiées de façon à créer un paysage urbain familier et varié ; les magasins, les édifices culturels, les marchés, les brasseries, les bâtiments d'habitations et de bureaux s'y succèdent avec le parti pris constant d'éviter la monotonie ; ils s'intègrent dans un décor de mails, de squares et de jar-

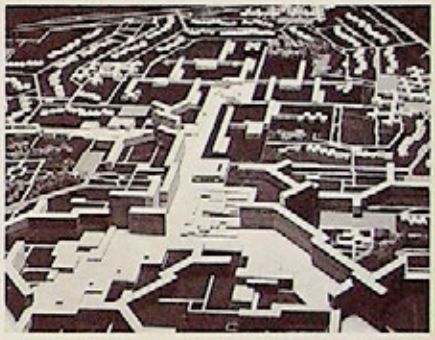




Le quartier-pilote, que l'on voit ici en blanc sur la maquette, est un quartier expérimental à tous les points de vue. C'est par lui que va débuter la construction du Mirail ; il contient tous les éléments de base de l'ensemble. Les logements y sont répartis dans les différents types d'habitation que comportera la cité : grands immeubles, petits collectifs et maisons basses liées les unes aux autres de manière à former des « collectifs horizontaux » (on aperçoit ces dernières au premier plan). On remarquera la bande qui ceinture le quartier central : c'est le parking.



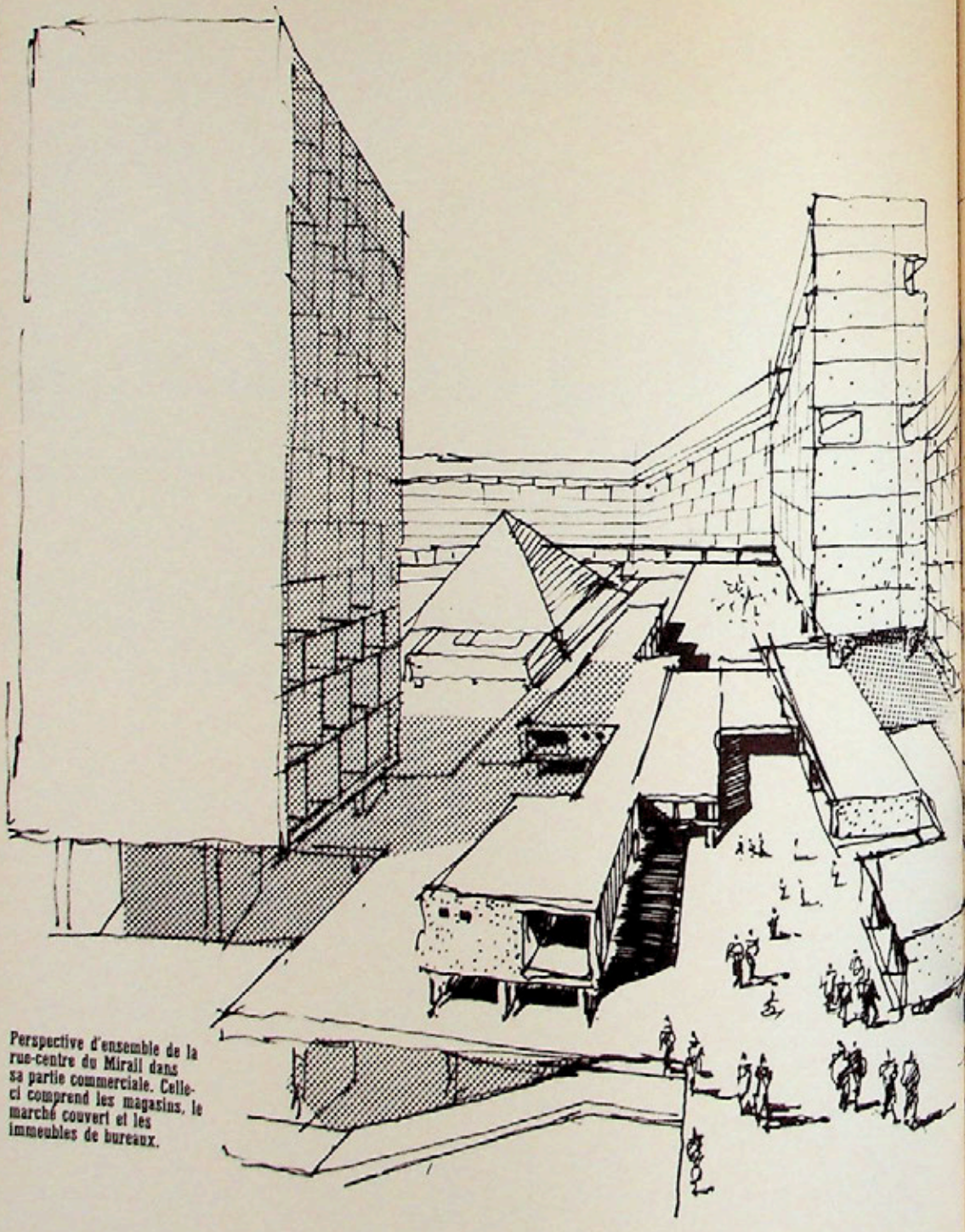
Cette maquette d'appartement-type du Mirail révèle le souci majeur des architectes : créer un espace intérieur dont toutes les divisions ne soient pas rigides mais puissent être modifiées de multiples façons selon les exigences du noyau familial.



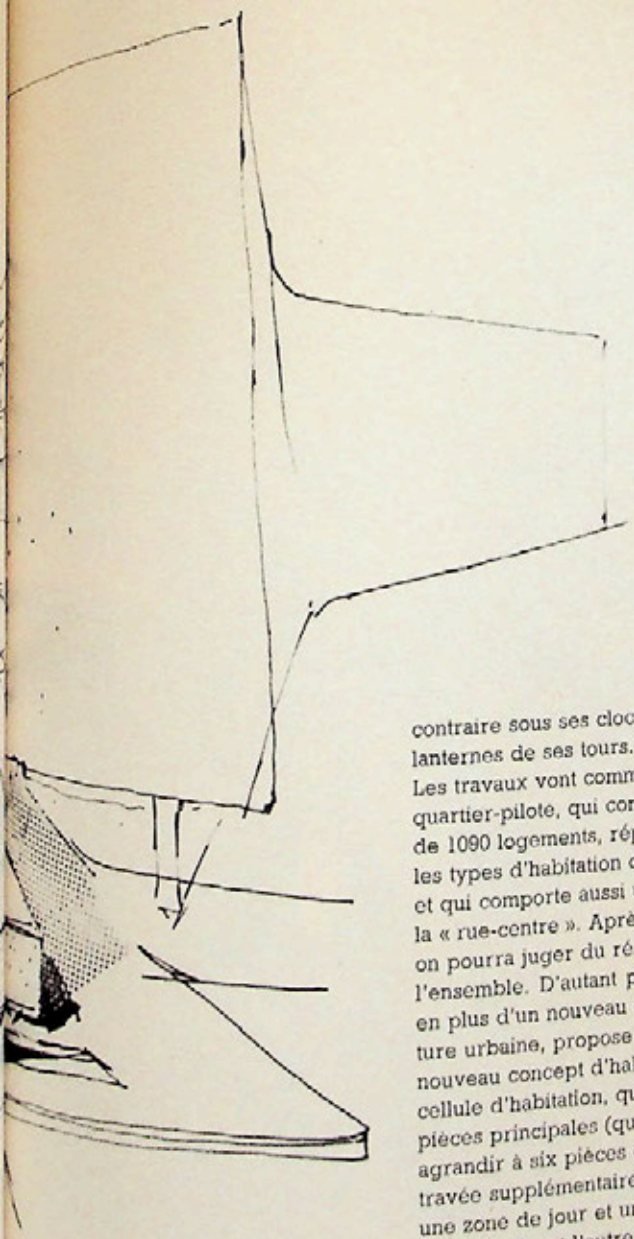
Voici l'aspect d'un quartier du Mirail, montrant l'élément d'articulation de la rue-centre linéaire. Au milieu se trouve le marché et, à gauche, l'ensemble des magasins ; les écoles sont groupées en haut.

de passages fermés et de perspectives ouvertes. Dans les immeubles eux-mêmes, on peut constater la recherche de volumes continus. Ils sont montés sur pilotis, afin de permettre aux citadins de circuler par-dessous. Sur leurs façades, les baies et les loggias sont équipées de volets coulissants, de sorte que ceux-ci, déplacés tout le jour plus ou moins par les habitants, donnent aux extérieurs un aspect sans cesse mouvant. Un tel procédé a été employé par les mêmes architectes dans leur groupe de La Viste, près de Marseille. Ces immeubles ont une autre particularité notable : ils possèdent tous des rues intérieures, situées au 5e, 9e et 13e étage (dans les bâtiments de 14 niveaux) au 9e et au 5e étage (dans ceux de 10 niveaux) ou seulement au 5e étage (dans ceux de 6 niveaux). Ces rues intérieures relient les différentes cages d'escalier et d'ascenseur, et ont pour but de multiplier les possibilités d'entrée et de sortie. L'habitant aura le choix, et selon sa nécessité immédiate il pourra se rendre directement à son garage, ou dans la « rue-centre », ou vers les jardins, ou vers les écoles, grâce aux divers moyens de circulation verticale ménagés dans ces rues intérieures.

Telle est la conception d'ensemble du Mirail ; il faut ajouter qu'elle accomplit le tour de force de la respecter tout en répondant aux exigences d'aujourd'hui. M. Louis Bazerque, maire de Toulouse, qui a été le promoteur du projet (et Georges Candilis me déclarait encore récemment que sans lui, et sa compréhension des problèmes de l'urbanisme, cette idée n'aurait pas vu le jour) a dit fort justement : « Le quartier nouveau du Mirail, sans porter le moindre ombrage à la ville de Clémence Isaure, s'inscrira bien au



Perspective d'ensemble de la rue-centre du Mirail dans sa partie commerciale. Celle-ci comprend les magasins, le marché couvert et les immeubles de bureaux.



contraire sous ses clochers, sous les lanternes de ses tours. »
Les travaux vont commencer par le quartier-pilote, qui comprend un groupe de 1090 logements, répartis dans tous les types d'habitation de la future cité, et qui comporte aussi une partie de la « rue-centre ». Après sa construction, on pourra juger du résultat final de l'ensemble. D'autant plus que Le Mirail, en plus d'un nouveau concept de structure urbaine, propose également un nouveau concept d'habitat privé. La cellule d'habitation, qui est de quatre pièces principales (que l'on peut agrandir à six pièces en ajoutant une travée supplémentaire) est séparée en une zone de jour et une zone de nuit, l'une dominant l'autre par un décalage de 50 cm. de hauteur. Entre ces deux zones se trouve une chambre intermédiaire, qui n'appartient à aucune des deux en propre, mais peut leur servir alternativement selon les besoins.

La transparence et la flexibilité de l'appartement sont assurées par des cloisons coulissantes. De la loggia qui prolonge le séjour, on peut accéder directement à la cuisine. La conception du Mirail est particulièrement intéressante : parce qu'elle s'affranchit des conventions périmées, sans se lancer dans une inquiétante réalité fantasmagorique, où la machine règne sur l'homme. Il ne faut surtout pas confondre les villes de demain avec les villes d'après-demain ; cette confusion conduit à des exagérations stériles, impraticables dans le proche avenir.

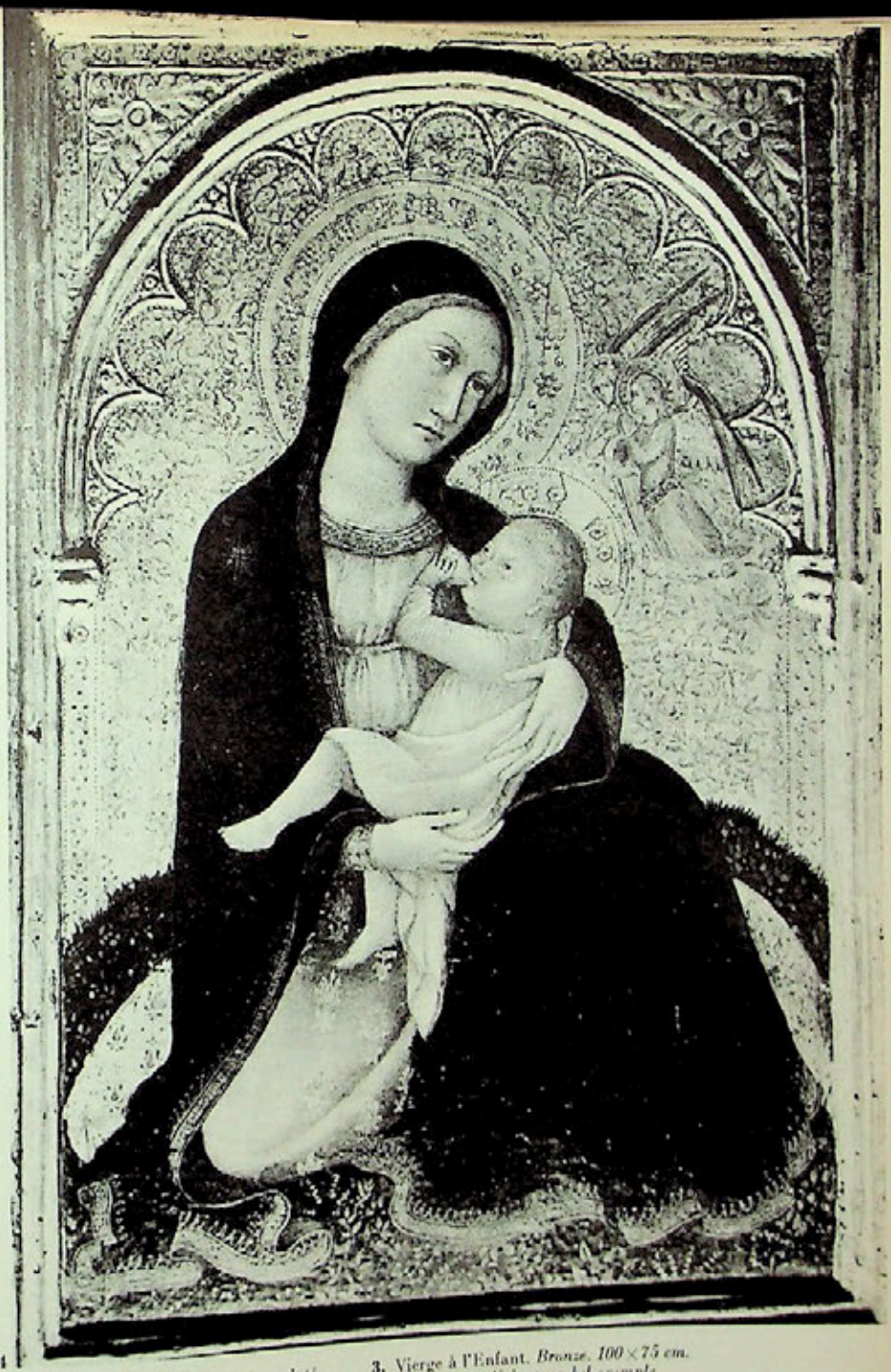
Le Mirail est une ville de demain, qui promet de n'être ni ennuyeuse ni tourmentée ; les architectes ont tiré parti des possibles actuels en évitant de tomber dans l'un ou l'autre de ces extrêmes. Ce sera affaire aux habitants de ne pas dénaturer le sens du plan originel.

Beaux objets sur le marché

1

2

3

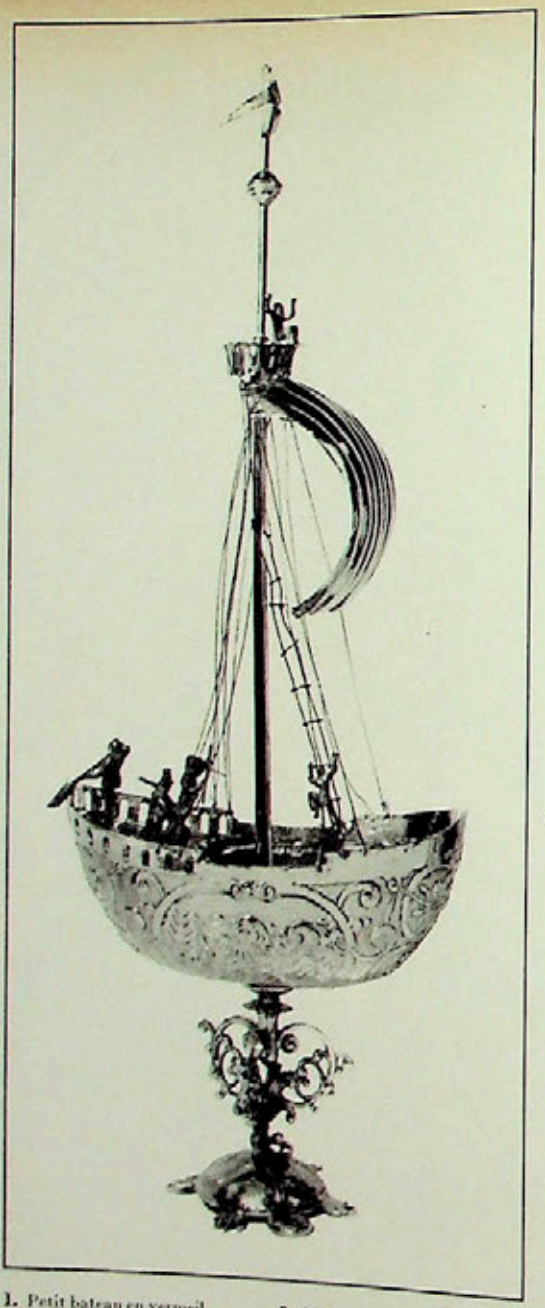


1. Martyre de saint Clair. *Bois sculpté. Vers 1500. Le saint évêque avait été décapité, mais sa tête, jetée dans un puits, lui fut rendue et il survécut au supplice. Ce beau relief, qui vient de Picardie, a été sans doute exécuté dans la région, mais il est intéressant d'y noter la marque très nette de l'influence allemande.* P. Bresset, *5 quai Voltaire, Paris.*

2. Heures de Rouen, *avec enluminures de l'Ecole de Paris. Vers 1420. Ce précieux livre d'heures, qui était également le Livre de raison de la famille Chantepie (Manche) est orné de treize fines miniatures rehaussées d'or et il a conservé sa première reliure estampée sur ais de bois.* Lardanchet, *100 faubourg Saint-Honoré.*

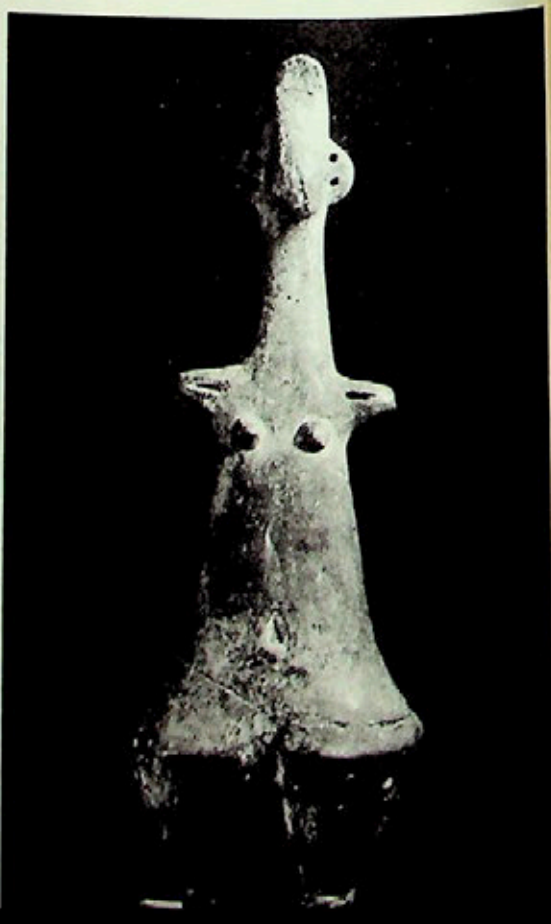
3. Vierge à l'Enfant. *Bronze. 100 × 75 cm. Cet important relief est un bel exemple de l'art des bronziers florentins dans la 2e moitié du Quattrocento. Le style et les détails de la facture — le dessin des plis, du corsage haut et étroit, l'ornementation des pilastres — suggèrent un rapprochement avec l'œuvre de Mino da Fiesole.* Marthe Baschet, *1 rue Saint-Simon, Paris.*

4. *Andrea di Bartolo, inscrit parmi les peintres de Sienne en 1389, était le fils de Bartolo di Fredi. Il a laissé des œuvres imprégnées d'une grâce et d'un charme typiquement siennois telle cette Vierge à l'Enfant, qui a fait partie de la collection Lehman. Bois 66 × 45 cm.* Galerie Pardo, *160 boulevard Haussmann.*



1

2



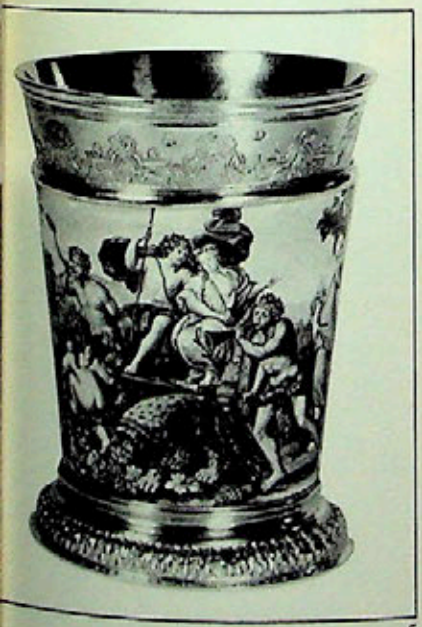
3

1. Petit bateau en vermeil. *Augsbourg, vers 1590. La voile est en argent et les personnages en émail. Travail d'une grande finesse, dû au Maître Heinrich Winterstein.* J. Kugel, *7 rue de la Paix, Paris.*

2. Pendule au rhinocéros, *époque Louis XV, signée de Saint-Germain. Un petit personnage qui semble un amour déguisé en Indien surmonte le joli décor rocaille entourant le cadran.* Diette, *4 avenue Matignon.*

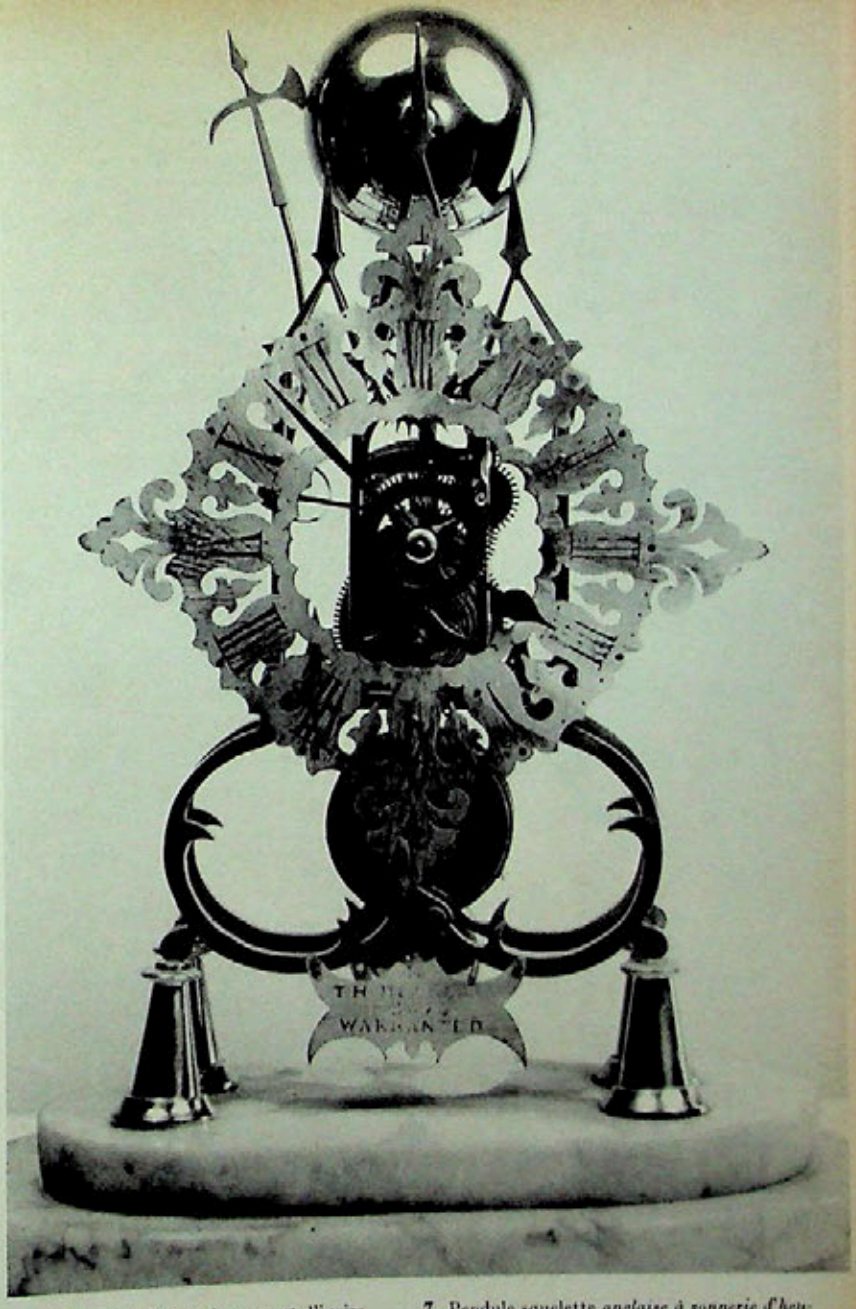
3. Idole en terre-cuite *rougeâtre. Amlach, IXe-VIIIe siècle av. J.-C. Le traitement des bras repliés sur la poitrine et de la tête réduite à un simple masque s'accorde avec une remarquable sûreté de style à l'interprétation en volumes des membres inférieurs qui prennent l'aspect de deux vases jumelés. Haut. 33 cm.* C.T.Loo, *48 rue de Courcelles, Paris.*

4



5

6



7

4 et 6. *Ces jolis* oiseaux de nacre et d'ivoire *chinois recèlent un petit cusier secret dont le couvercle, dissimulé par le dessin des plumes, porte à l'intérieur le sceau « Kien-Long » (1736-1795).* Christy, *245 rue Saint-Honoré, Paris.*

5. Gobelet d'argent doré *exécuté à Augsbourg par Elias Adam (entre 1704 et 1745). Traité en émaux finement colorés, le cortège exubérant de Bacchus, dont le char est tiré par deux panthères, se déploie sur les flancs du vase, entre les fins décors en relief qui décorent la bordure et le pied.* A la Vieille Cité, *350 rue Saint-Honoré, Paris.*

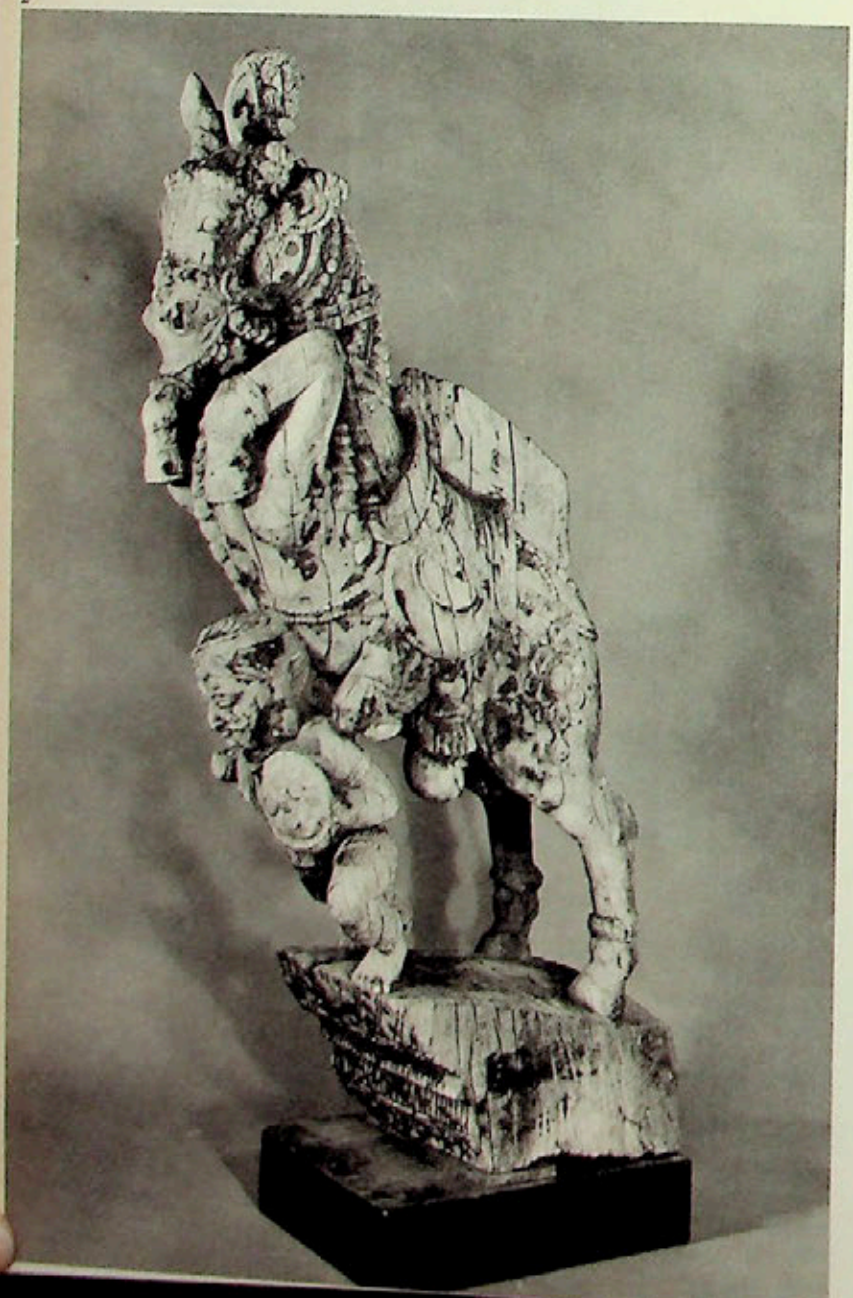
7. Pendule squelette *anglaise à sonnerie d'heures d'époque George III. Régulateur 8 jours à fusée. Cette pièce d'un très beau travail est signée de Th. Burgess, qui travaillait à Londres de 1790 à 1820 environ. Haut. 42 cm.* Au Vieux Cadran, *59 ter rue Bonaparte, Paris.*

1

1. Médaille de François de Gonzague *d'après Pisanello. Les admirables créations de Pisanello pour les cours princières de Mantoue et de Rimini occupent une place essentielle dans l'histoire de la médaille comme dans l'histoire du portrait. Des tirages modernes peuvent nous restituer la qualité plastique et la puissance expressive de ces chefs-d'œuvre.* La Monnaie de Paris, *11 quai de Conti, Paris.*

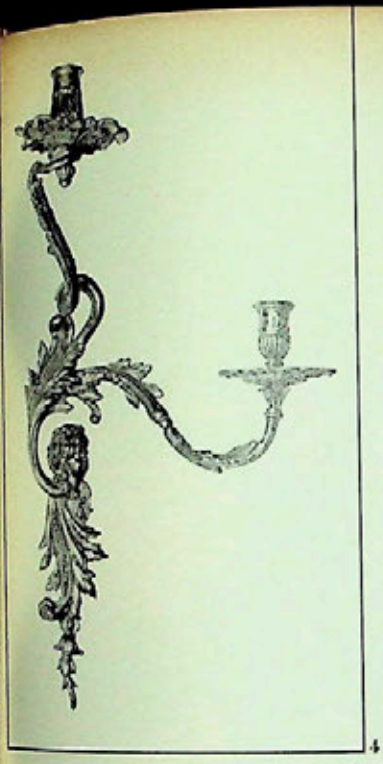
2. *Ce superbe* cheval cabré *provient de la région sud de l'Inde et date du XVII^e siècle. Il faisait partie d'un char sacré qui, lors des fêtes rituelles, était promené processionnellement dans les rues. On distingue encore la trace des fumées de l'encens que les fidèles brûlaient autour de lui.* Spink & Son Ltd, *5-7 King Street, Londres.*

2



3

3. Bureau-bibliothèque *du début du XVIII^e siècle, en ronce de noyer. Les panneaux supérieurs et les tiroirs sont soulignés d'une baguette de cuivre. Meuble important par le beau travail du bois et la qualité des bronzes. Haut. 2,12 m.* Mallet & Son, *40 New Bond Street, Londres.*



4. Applique en bronze doré *d'époque Régence, à deux lumières décalées. La souplesse du dessin et la qualité des motifs ciselés — notamment de la tête d'enfant — font de cette pièce un élément décoratif de qualité. Haut. 42 cm.* Delisle, *4 rue du Parc Royal, Paris.*

5. *Cette jolie composition, où Vénus, Cupidon et les Grâces apparaissent dans une profusion de fleurs, prend place parmi les œuvres, encore peu nombreuses, que l'on peut attribuer au Maître de Flore, l'un des peintres les plus séduisants de l'École de Fontainebleau. 106 × 123 cm.* Galerie Heim, *109 faubourg Saint-Honoré, Paris.*

6. *François Boucher :* Jeune homme étendu. *Crayon noir et craie sur papier bleu. 29 × 66 cm. Très belle étude pour l'un des personnages du tableau intitulé « La pipée aux Oiseaux » (1748), qui servit lui-même de modèle à une tapisserie de la tenture dite de « La Noble Pastorale » tissée à Beauvais.* Cailleux, *136 faubourg Saint-Honoré, Paris.*

Hautefeuille Publicité Photo Genest

Inconscient Avec tous ses accessoires, il reste inconscient du besoin d'être bien assis. Victime de l'inconfort "de papa", guetté par le lumbago, il ferait mieux, avant que son fauteuil ne se fatigue à son tour, d'essayer un Airborne où d'épaisses couches de mousse de latex enveloppent chaudement la structure métallique indéformable. Dans un Airborne les éléments de confort sont incorporés au siège ou au canapé-lit : son esthétique même va à la rencontre du "plein confort".

Documentation gratuite LO1 sur demande à Airborne - BP 22 - Montreuil - Seine **airborne** sièges et canapés-lits

26

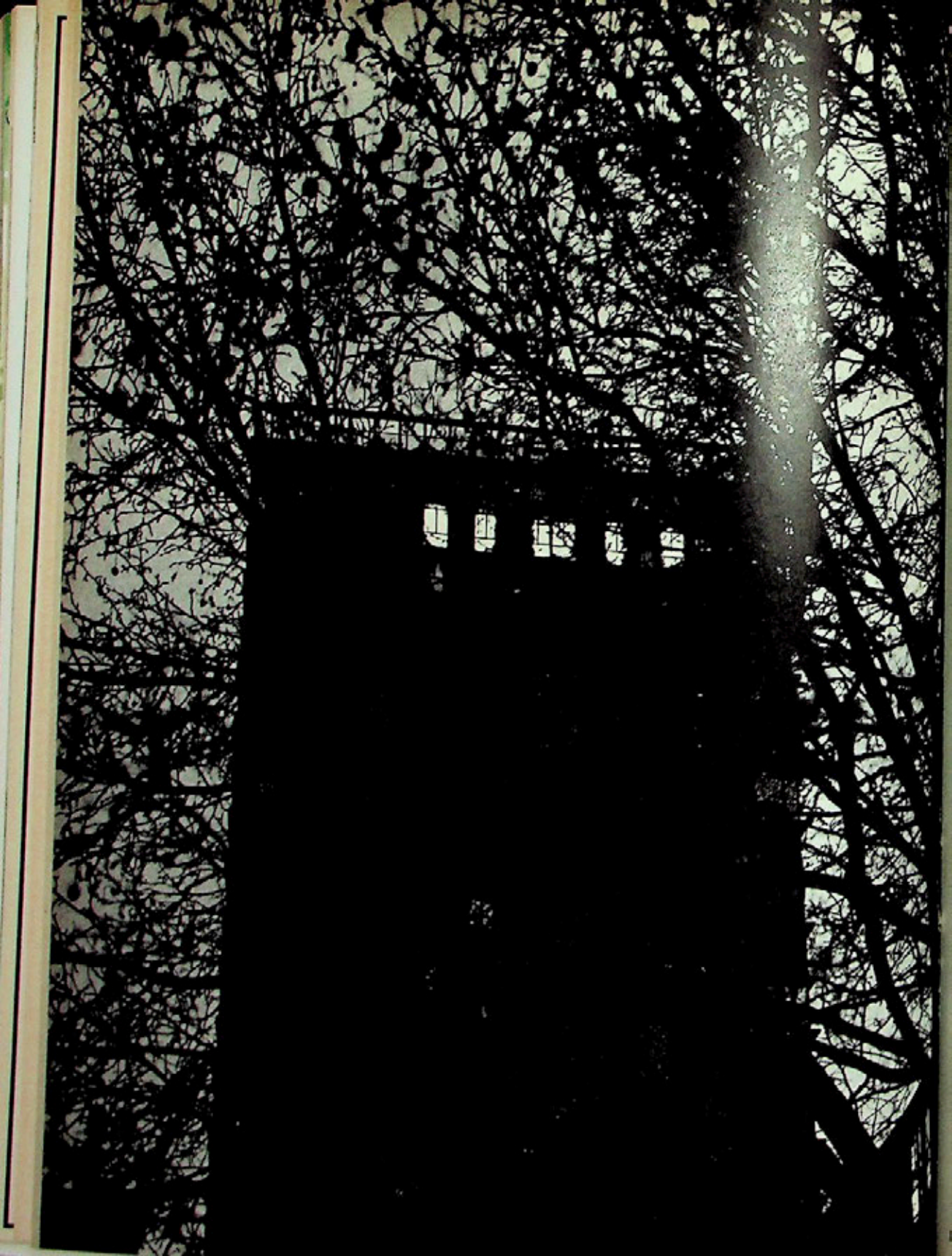
décoration

formes nouvelles

styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



1

1. Un autre aspect de la salle de séjour. Au fond, un tableau de Feito se détache sur un panneau peint en rouge brun. Chaise longue de Charles Eames (Mobilier International) et petite table de Saarinen (Knoll). Le grand fauteuil, créé par Alain Richard, est tendu de laine. La paroi de palissandre, à droite, est équipée d'un rayonnage à crémaillères métalliques. Au-dessous, placards en stratifié blanc.

2. Vue d'ensemble de la salle de séjour. La cloison mobile à droite, faite de lames orientables en tissu plastifié (Luvar, distribué par Luxtyl) permet d'isoler plus ou moins la chambre à coucher ou de l'ouvrir au contraire sur le living-room. (Voir la cloison repliée p. 54.) Elle constitue en même temps un élément décoratif. A gauche, la porte menant à la salle de bains. (Voir le plan page 51.) Un canapé recouvert d'un tissu de laine orange fait face à la double banquette. Il a aussi été dessiné par Alain Richard, de même que la table basse dont le plateau est en palissandre sur piétement chromé. On voit, à droite, l'un des baffles de la chaîne haute-fidélité, devant la fenêtre qui est habillée d'un voilage imprimé en trois tons de gris, entre des rideaux de laine unie naturelle (Jacqueline Iribe).

3. Détail du plan bas en stratifié, avec la chaîne haute-fidélité et le bac à plantes encastré. Sous le plateau, des tiroirs d'aluminium dans des casiers d'ébénisterie permettent le rangement des disques usuels, les autres prenant place sous la bibliothèque (voir ci-dessus).

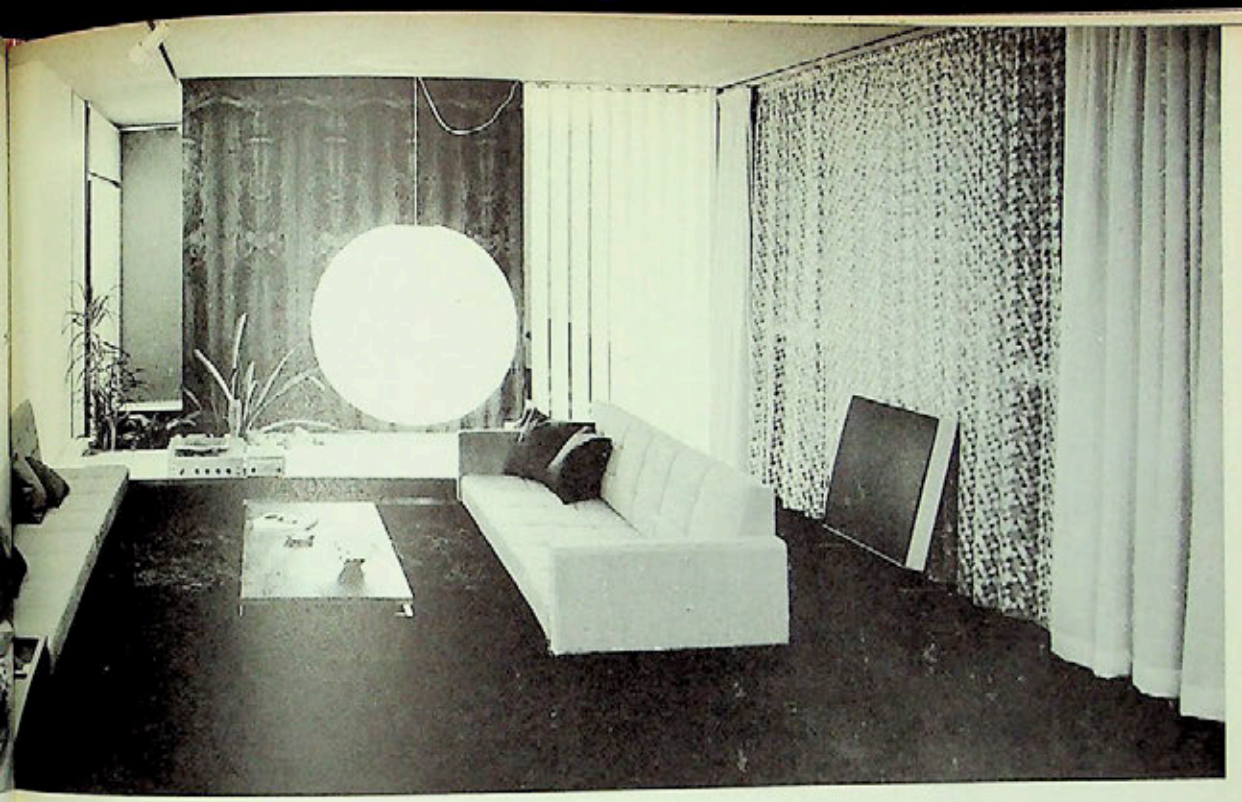
2

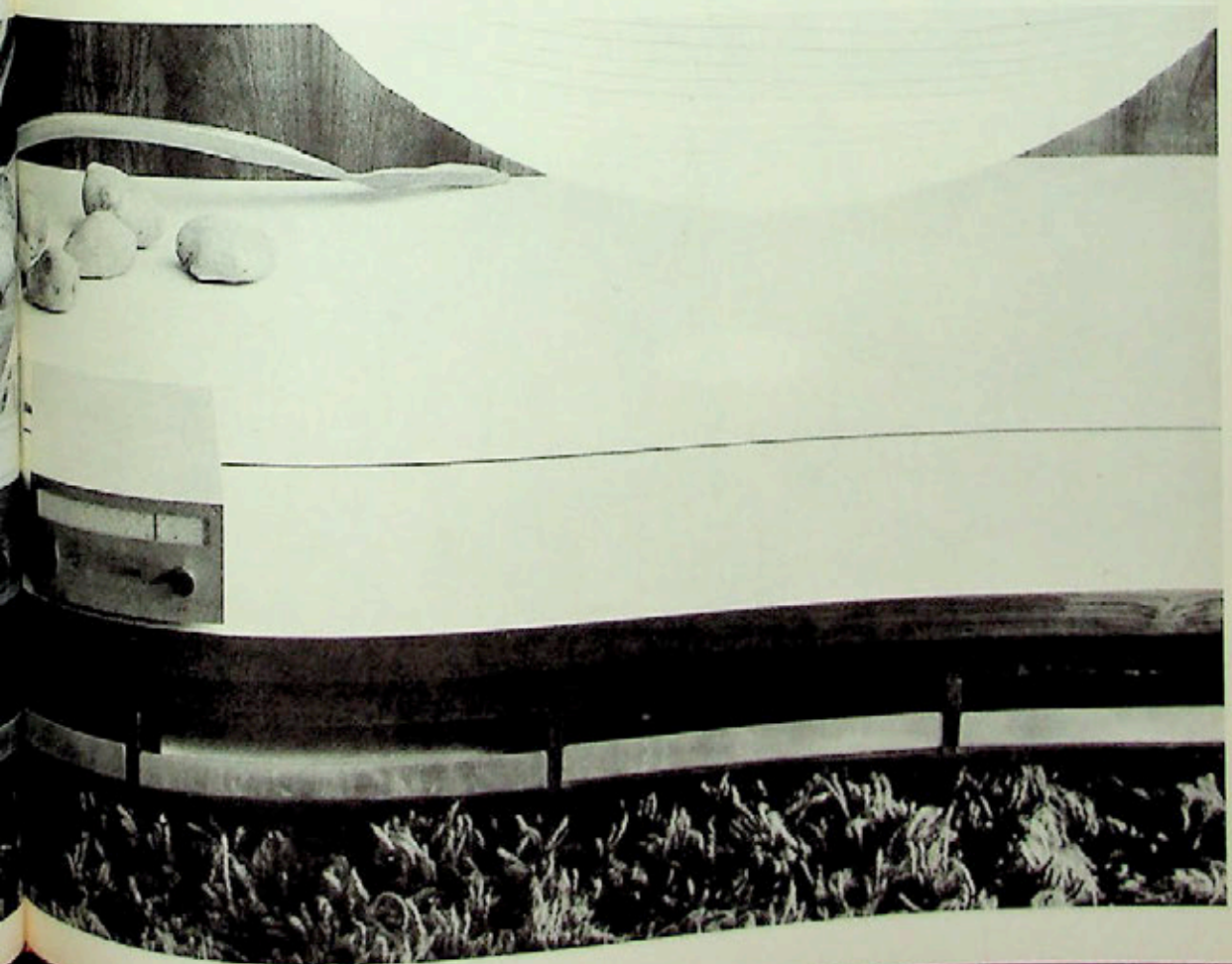
3

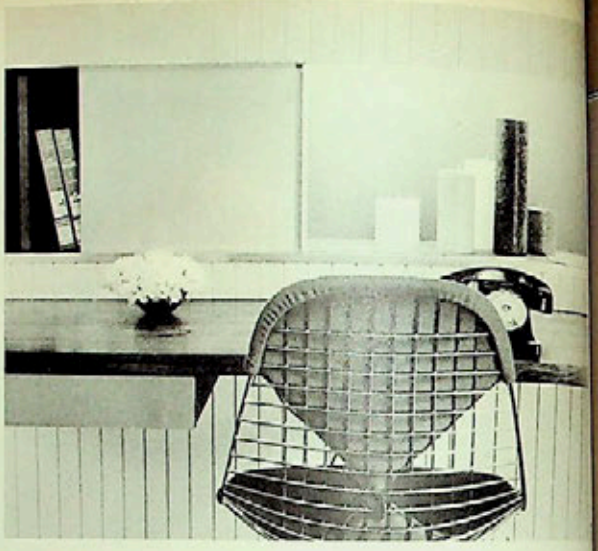
1. Un autre aspect de la salle de séjour. Au fond, un tableau de Feïto se détache sur un panneau peint en rouge brun. Chaise longue de Charles Eames (Mobilier International) et petite table de Saarinen (Knoll). Le grand fauteuil, créé par Alain Richard, est tendu de laine. La paroi de palissandre, à droite, est équipée d'un rayonnage à crémaillères métalliques. Au-dessous, placards en stratifié blanc.

2. Vue d'ensemble de la salle de séjour. La cloison mobile à droite, faite de lames orientables en tissu plastifié (Luvar, distribué par Luxtyl) permet d'isoler plus ou moins la chambre à coucher ou de l'ouvrir au contraire sur le living-room. (Voir la cloison repliée p. 54.) Elle constitue en même temps un élément décoratif. A gauche, la porte menant à la salle de bains. (Voir le plan page 51.) Un canapé recouvert d'un tissu de laine orange fait face à la double banquette. Il a aussi été dessiné par Alain Richard, de même que la table basse dont le plateau est en palissandre sur piétement chromé. On voit, à droite, l'un des baffles de la chaîne haute-fidélité, devant la fenêtre qui est habillée d'un voilage imprimé en trois tons de gris, entre des rideaux de laine unie naturelle (Jacqueline Iribe).

3. Détail du plan bas en stratifié, avec la chaîne haute-fidélité et le bac à plantes encastré. Sous le plateau, des tiroirs d'aluminium dans des casiers d'ébénisterie permettent le rangement des disques usuels, les autres prenant place sous la bibliothèque (voir ci-dessus).

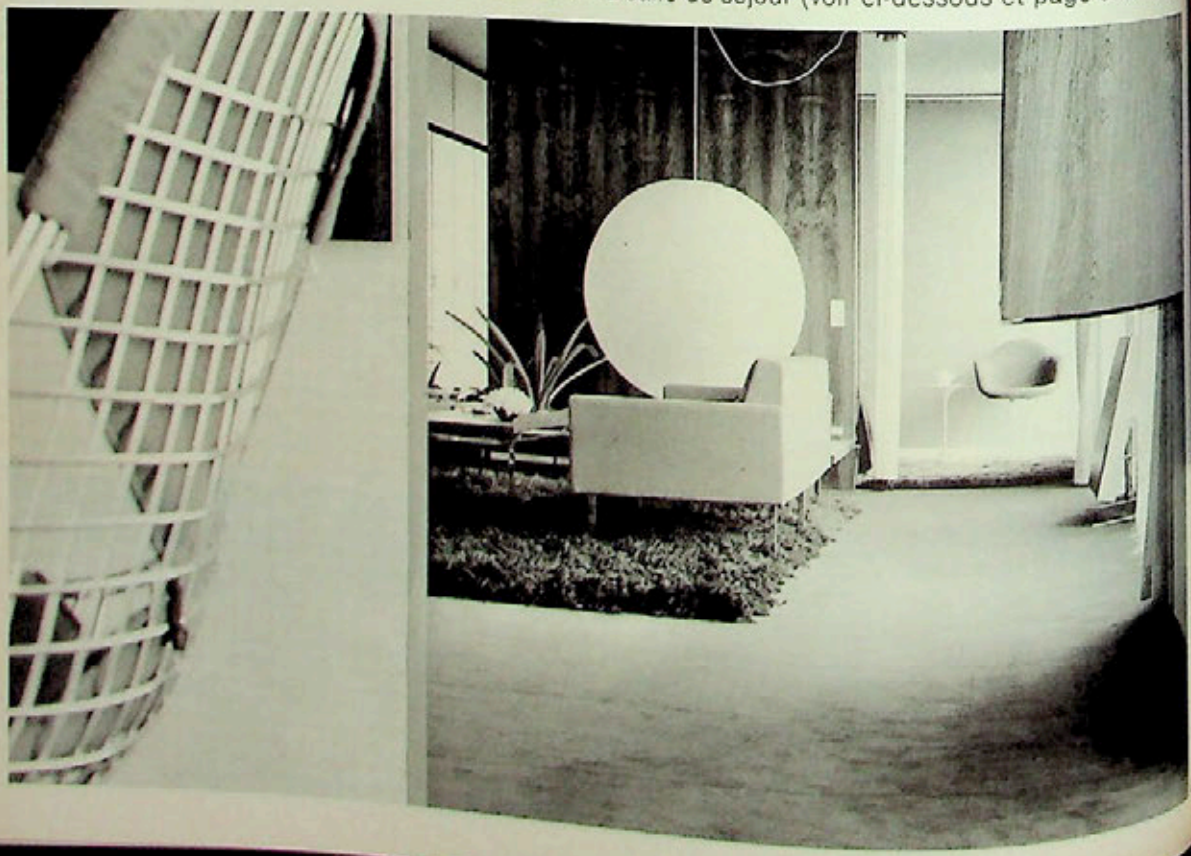






1. Un lambrissage laqué gris très pâle couvre les murs de l'entrée. Il comporte, au-dessus de la tablette en palissandre, des volumes de rangement fermés de panneaux d'aluminium, et une niche tendue d'un drap de laine vert vif. Chaise de H. Miller.

2. Détail de la cloison mobile entre la chambre et la salle de séjour (voir ci-dessous et page ci-contre).



3. De part et d'autre de la cloison en palissandre de Rio, la chambre et l'extrémité du living-room avec le bac à plante et le gros lampion de Noguchi. Le lit est recouvert d'un tissu de laine prune. Sur la table de chevet, un classeur en tôle d'aluminium traité. Les murs sont blancs et le plafond gris clair.

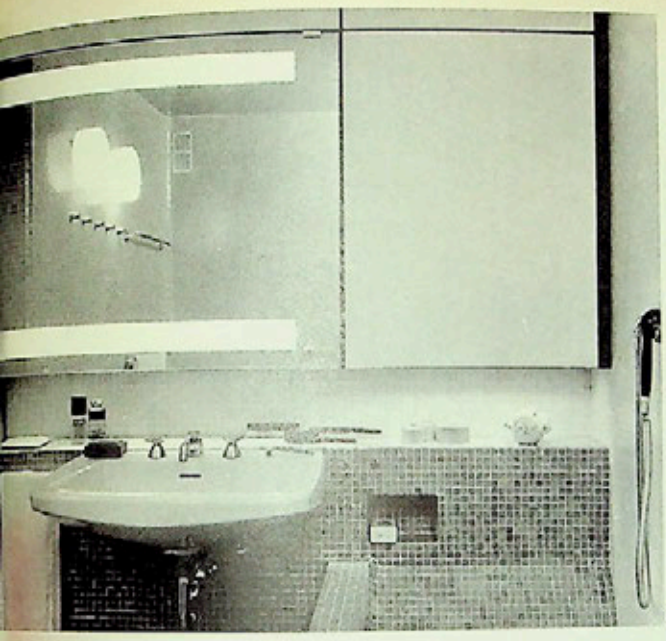
4. La salle de séjour et la chambre vues du coin repas. Un gros lampion de Noguchi, suspendu très bas, se détache sur le panneau de palissandre. La cloison mobile est ici repliée. Le bar suspendu (à droite, au premier plan), accentue l'impression de volumes libres et d'espace. Au premier plan à gauche, une des chaises de la zone salle à manger (Herman Miller) dont le sol est en léger surplomb par rapport au séjour.

1. Dans le living-room, la tonalité gris clair du plafond et la moquette bleu sombre du sol, recouverte d'un tapis également bleu, soulignent les plans horizontaux et unifient le volume de l'appartement, tandis que les murs blancs et les panneaux sombres, font ressortir l'éclat des tons vifs choisis pour les sièges.

2. La zone cuisine-repas est située à l'extrémité du living-room opposée à la chambre. Une étagère à claire-voie, accessible des deux côtés, surmonte la table de palissandre. Elle est équipée d'une rampe d'éclairage en aluminium. Le long du mur en mosaïque de pâte de verre gris très pâle, le plan de travail, en mosaïque d'un gris plus soutenu, où s'encastrent une planche à hacher en bois, une plaque chauffante à gaz et, au fond, un double évier en acier inoxydable.

3. Une mosaïque bleu pâle et blanc couvre les murs de la salle de bains. La tablette et la baignoire sont incorporées à la maçonnerie et recouvertes de mosaïque. Eléments de rangement en stratifié. La glace, au-dessus du lavabo, comporte des éléments de dépoli qui diffusent la lumière. Elle reflète deux autres luminaires en dépoli placés sur la paroi opposée au-dessus des porte-serviettes en métal chromé.

4. La zone cuisine-repas, photographiée vers la fenêtre. A gauche, le four encastré (Scholtes). A droite de l'étagère à claire-voie, la hotte d'aspiration. Une plaque de verre ferme la partie haute de l'étagère pour éviter le passage des buées et des odeurs dans le living-room.



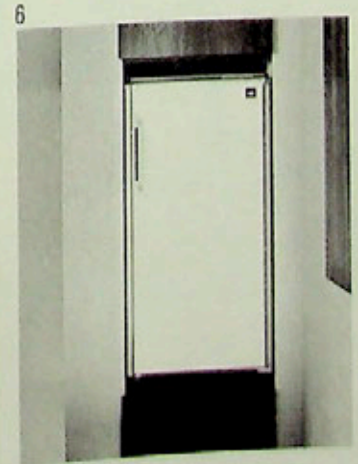
3

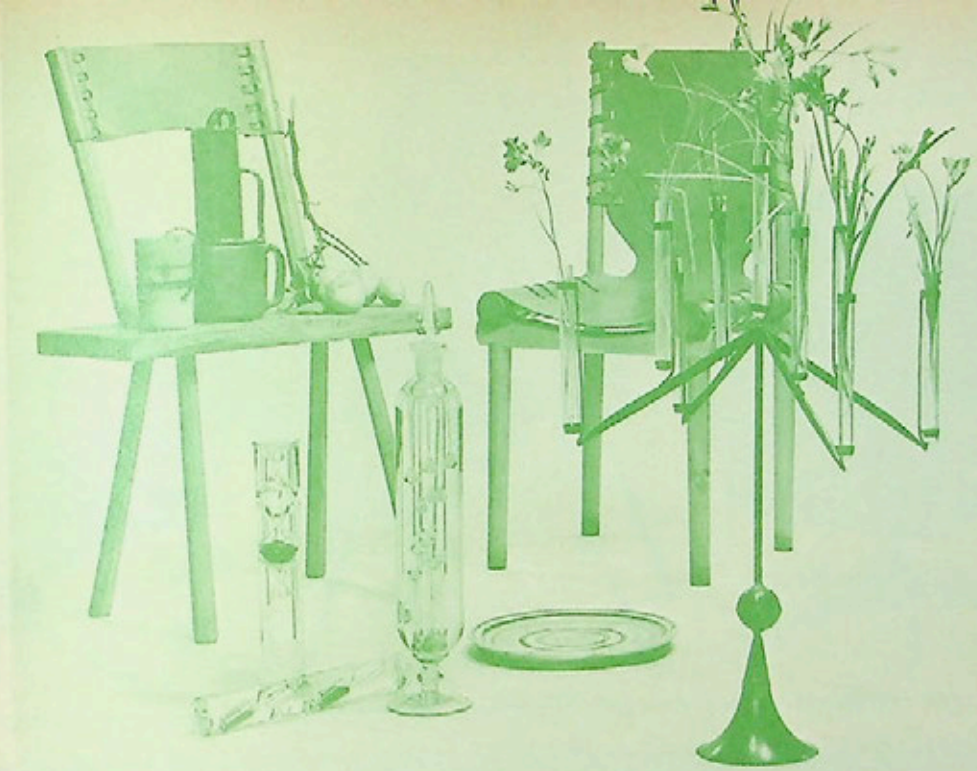
5. Dans la cuisine, détail du plan de travail avec la planche à hacher (à gauche) et la plaque de cuisson. Le rangement est distribué en placards et tiroirs de différentes profondeurs, équipés de bacs en plastique, et revêtus de palissandre. Le profil des panneaux permet l'ouverture et la fermeture sans poignées.

6. Au-dessus et au-dessous du réfrigérateur encastré (Frigidaire), les volumes d'aération sont ménagés derrière un revêtement de palissandre. A droite, un panneau abattant permet de prolonger la table. Relevé, il libère le passage entre le coin repas et la cuisine proprement dite. (Voir le plan.)

4

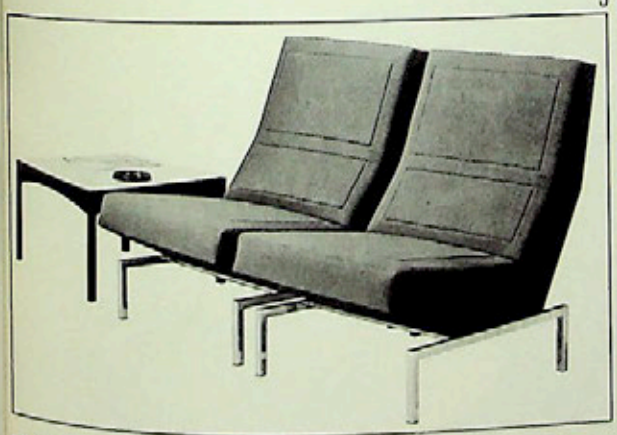
5 6





2

3 4



1. Ce fauteuil de bridge capitonné, dessiné par Caillette pour Charron, assure une position agréable et rationnelle à la hauteur de la table de jeu.

2. Lydions, porte-bouquets, grès rustiques accompagnent ici deux chaises en bois tourné de Pierre Meistre dont l'accacia clair s'harmonise avec la garniture de cuir naturel (La Porte ouverte)

3. Chaufferuses de Pierre Paulin (éditées par Thonet), garnies de caoutchouc mousse sur une armature chromée. Elles peuvent se juxtaposer pour former banquette.

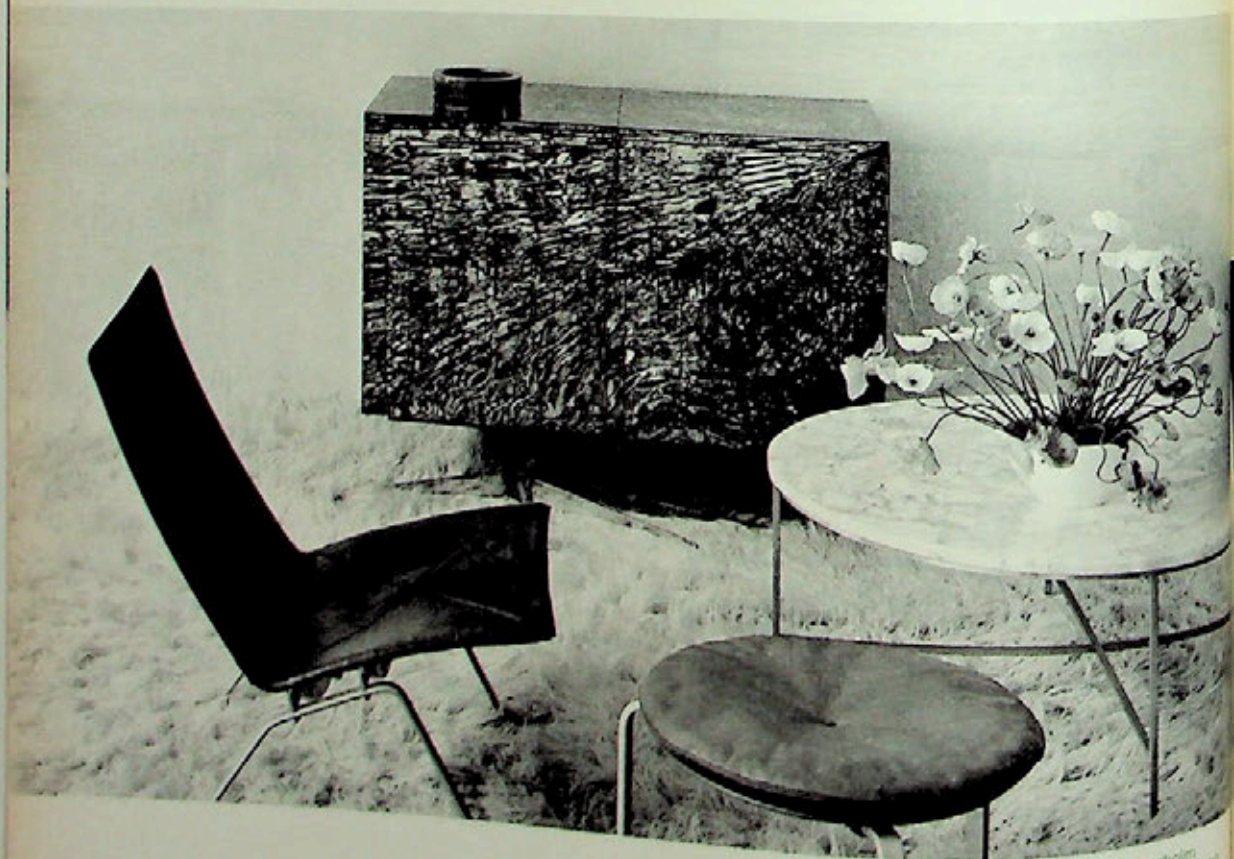
4. Ce fauteuil et cette chaise de bistrot en bois tourné laqué noir, édité par Thonet (Galerie du Siècle) maintiennent la tradition des meubles cannés. A l'arrière-plan, à droite, un fauteuil de bureau en bois avec galette de cuir (Bobois).

SIÈGES

Fauteuil de bureau à piétement métallique sur roulettes, pivotant et inclinable, avec une structure de teck capitonné de cuir. (Airborne)

Cet autre modèle comporte, sur un piétement différent, une structure analogue au précédent, en teck capitonné de cuir. (Airborne)

La chaufferuse « Fragoli » mise au point par Gilbert Steiner, est garnie de mousse de latex moulé et revêtue d'un tissu entièrement amovible. Le piétement existe en métal noir, nickelé ou laitonné. (Steiner).



Une chaufferuse et un pouf de Poul Kjaerholm garnis de cuir gold, sur piétement d'acier chromé, sont placés ici devant un ensemble Haute Fidélité en aluminium décoré réalisé par André Faye, avec la collaboration du peintre Noël Deliveyne. A remarquer le dessin original du piétement d'acier en forme de pattes d'oiseau. La table, éditée par Directional (Mobilier International) comporte un plateau de marbre « Arabescato ». Tapis Velenza blanc. Cendrier de Danese.

La légèreté de la structure n'exclut nullement le confort de cet ensemble formé d'un pouf et d'une bergère dite « Bwana chair » en teck massif et cuir, dessinés par Finn Juhl. (Edité par France & Søn.)

Roulant, basculant, réglable en hauteur, ce fauteuil de direction en cuir sur piétement d'aluminium anodisé à cinq branches est une création de Finn Juhl pour France & Søn.

Trois sièges spécialement bien conçus (dénés par Charron): la chaise droite « Pélican » dessinée par Motte, la chaufleuse « Pluto » également de Motte (au fond), et la chaise empilable « Amric » garnie de skai sur piétement chromé (à droite).

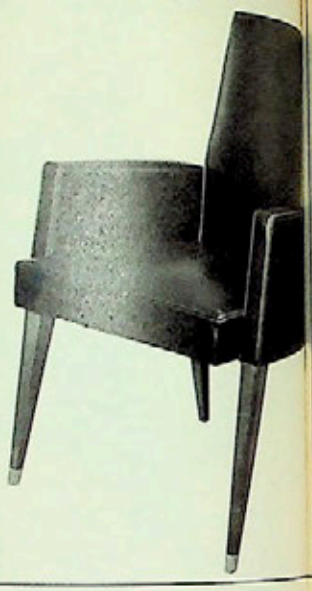
Ce double fauteuil, réalisé par D.M.U., comporte un cendrier et une tablette rentrant dans l'accoudoir. Piétement noir émaillé au four. Il peut être recouvert d'un tissu de laine D.M.U. ou de vinyl façon cuir. (Mobilier Contemporain Français.)

Cette chaise dont le piétement est en méplat d'acier étiré et chromé, est garnie de mousse de latex sur sangles « Pirelli », tendue de tissu de laine D.M.U. ou de vinyl façon cuir (Mobilier Contemporain Français).

Cette chaufferuse créée par R. M. fait partie d'un ensemble comportant également un fauteuil. Les chaufferuses juxtaposées forment banquette. Piétement chromé ou métal noir.

L'armature de teck aux lignes simples, la bonne inclinaison du dossier et la garniture de cuir très soignée donnent beaucoup d'élégance à ce fauteuil créé par Sundnal à Stockholm (Gérard et Pierre)

Petit fauteuil Directeur, à piètement métallique de Leleu, garni de cuir noir ou de Novayl.



1

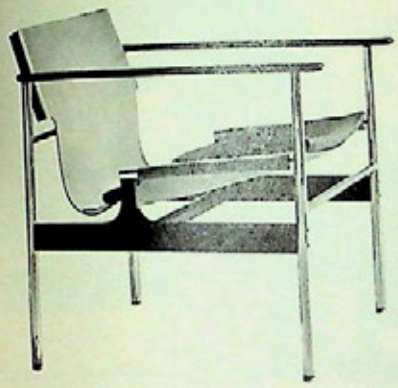
2

3

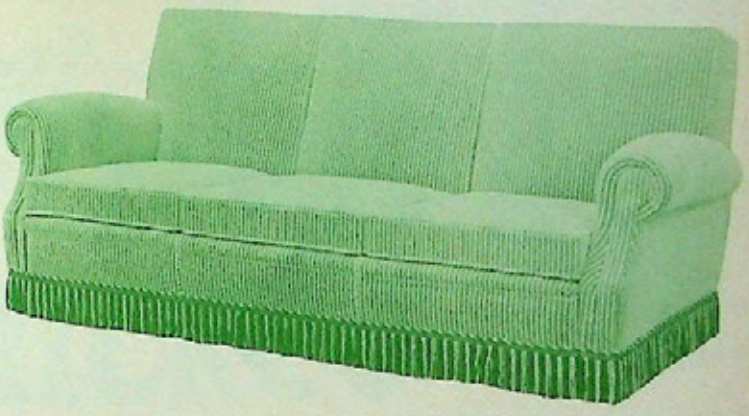
4

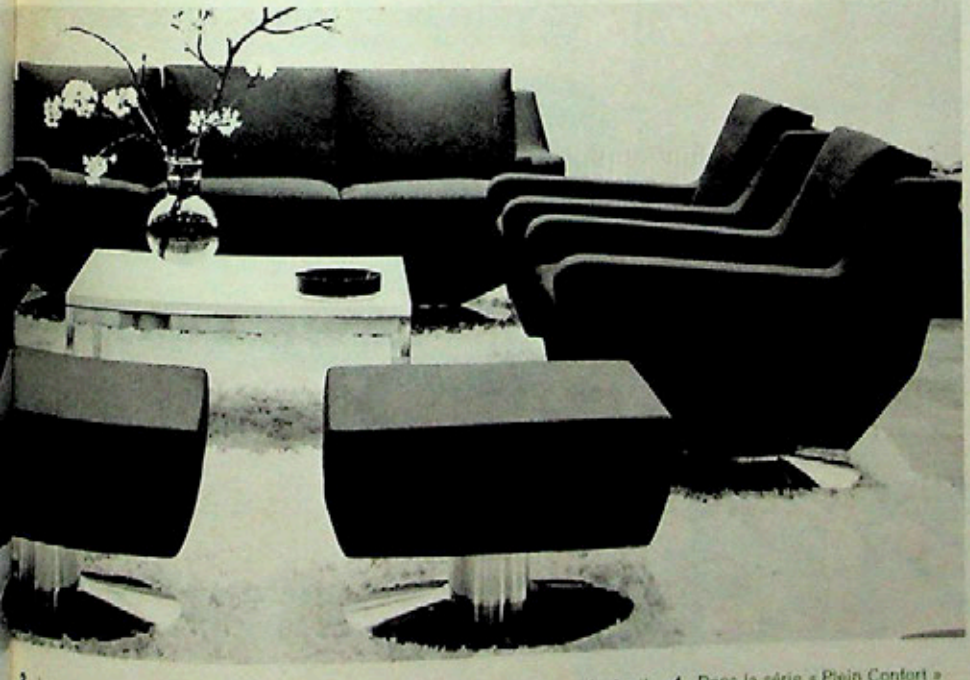
1. Dans la collection « Delta », le divan et le fauteuil « Veronica », dessinés par D. Jannicelli et A. Manoukian, se signalent par leur ligne confortable et la qualité de leur garniture en velours de lin.

Une garniture de cuir très souple revêt l'armature fine et légère de ce fauteuil créé par Pollack pour Knoll International.



Des formes profondes et basses, des garnitures souples, caractérisent le canapé Mikado et les fauteuils qui sont réalisés dans la même série. (Jory et Hélène Guérard).





Créée par Pierre Paulin, cette chaise à structure métallique comporte une garniture faite d'une seule bande de cuir en anneau, repliée de manière à couvrir à la fois le siège et le dossier.

2. Le canapé « Novo », créé par Gérard et Pierre, est formé de banquettes qui peuvent se juxtaposer de part et d'autre d'un élément d'angle. Les manchettes du fauteuil, à gauche, sont amovibles.

3. Chaufferuse, repose-pieds et fauteuil de l'ensemble « d'Ac », créé par Landault pour Erton. La conception du piétement chromé assure la souplesse et la stabilité du siège. Garniture en skai ou en cuir point sellier.

4. Dans la série « Plein Confort » créée par Airborne, la simplicité et l'équilibre des volumes caractérisent aussi bien les fauteuils profonds que les poufs aux coussins épais, montés sur socles pivotants.

Une solution ingénieuse au problème des petits appartements: les chaises pliantes créées par Carl pour s'adapter aux différents styles de mobilier. A gauche, une note d'exotisme « tropicale »: fauteuil en palmier garni d'un coussin portugais; chien en céramique mexicaine (Galerie du Siècle).

Devant un fauteuil à piétement métallique et garniture de tissu, très sobre de ligne (Fero), une chauffeuse et un pouf de cuir fraise de laine, créés par Yves Allard.

1

Canapé à 2 ou 3 places, extrêmement confortable: les coussins du siège sont en mousse de latex, ceux du dossier en duvet. La même formule peut être interprétée en différents styles: Régence, Empire, Anglais, etc... (Fiachet).

Devant un tabouret de bar en bois avec petit dossier (Bobois) et une chaise dessinée par le sculpteur grec Philolaos (La Porte Ouverte), une version moderne des « tables-gigogne » d'autrefois créée par Poul Kjaerholm. Le tabouret en x, à gauche, est également de Poul Kjaerholm (Mobilier International).

2

3

Pratiques et confortables, ce fauteuil et le repose-pieds qui l'accompagne ont été dessinés par Pierre Paulin pour Artifort. La coque du fauteuil est en bois, les piétements tournant en fonte aluminisée. Un tissu très souple recouvre la garniture de caoutchouc mousse.

le livre du centenaire

LAUTREC
par
LAUTREC

par M.G. Dortu et Ph. Huisman

125 reproductions en couleur, 800 illustrations - nombreuses lettres, photographies et documents inédits sur Lautrec et le Paris de son temps.

Format 225 x 330 mm. 296 pages.

Le premier catalogue complet des gravures et illustrations de Lautrec.

L'édition originale de cet ouvrage est mise en souscription à L'Oeil, galerie d'art, 3, rue Séguier, où les commandes sont reçues par lettre accompagnée du règlement par chèque ou mandat

Justification du tirage

10 exemplaires de grand luxe, numérotés I à X signés par les auteurs et imprimés spécialement au nom du souscripteur accompagnés du retirage sur papier Japon de la lithographie de Lautrec, Blanche et Noire:

Prix Fr. 1200

190 exemplaires de luxe numérotés de 1 à 190 signés par les auteurs et accompagnés du retirage limité à 200 exemplaires de la lithographie de Lautrec, Blanche et Noire:

Prix Fr. 450

Bulletin de souscription

Nom: _____ Adresse: _____

Mode de règlement: (chèque, mandat, virement) _____

UR N° 2

LA REVUE DE LA LETTRE ET DU SIGNE

Editeur: MAURICE LEMAÎTRE

avec la collaboration de

ISOU	GAULME	HACHETTE
SABATIER	ALTMANN	ROBERDHAY
STUDENY	LEMAÎTRE	
JESSEMIN	NAVES	SPACAGNA

GALERIE DE SEINE

24, RUE DE SEINE PARIS 6e 326.91-31

MORANDI

MAI

GRAVURES DESSINS AQUARELLES

PEINTURES

GALERIE CHARDIN

36, rue de Seine, Paris 6e - Dan. 99-38

G. DELACOUR

20 mai - 3 juin 1964

Raymonde Cazenave

12, rue de Berri - Paris 8e - ELY 14-56

lagage

du 20 mai au 20 juin

VOITURES D'APPARAT

Suite de la page 27

Dans les mémoires de Bachaumont on lit: « qu'une année à la fameuse promenade de Longchamp on admira un carrosse garni de glaces à l'intérieur, et tout plaqué de panneaux en porcelaine de Sèvres et or. Les harnais des chevaux et le costume du cocher répondaient à ce luxe aussi superbe que fragile.

La calèche, gracieuse, élégante, mais d'une résistance médiocre, reste la voiture de ville; la vraie voiture des longs voyages, solide et confortable, était la berline. La berline, du temps du grand seigneur et du riche traitant, de Lauzun ou de Turcaret, la berline de l'émigré quand les mauvais jours arrivèrent, roulait moins rapidement que la chaise de poste, mais en revanche on s'y trouvait beaucoup plus à l'aise. Qui l'inventa? Un Provençal d'origine italienne, Chiesa, natif d'Orange et fixé à Berlin: d'où le nom de cette voiture.

On ne se doute pas du degré de confort auquel pouvait atteindre ce genre de voitures: le maréchal de Richelieu, qui essaya de faire de sa vie une longue partie de plaisir, se servait dans ses voyages d'une de ces berlines dites « dormeuses », dont le fond et le devant rendus mobiles se transformaient au besoin en un véritable lit, avec oreillers et édredons. Partant en 1742, au mois de décembre de Choisy-le-Roi, le maréchal se déshabilla dans son hôtel, se coucha dans son lit ambulant, soigneusement bassiné, et ordonna à son valet de pied de ne le réveiller qu'à Lyon. Au-dessous de la voiture, un grand coffre qu'on appelait « la cave » contenait les provisions de bouche, des entrées, des rôtis, tantôt cuits, tantôt parés et prêts à être mis au feu, et quelques bouteilles de bon vin. Le cuisinier à cheval précédait la berline, et quand on approchait de l'hôtellerie où l'on devait s'arrêter, il accrochait à l'arçon de sa selle le panier aux victuailles afin de les accommoder selon le goût de Monseigneur.

Lorsque, vers la même époque, un grand seigneur d'une autre espèce, le financier Bergeret, se dispose à aller en Italie avec le peintre Fragonard et la femme de celui-ci, il commande une berline qui passa pour une merveille du genre. Comme celle du maréchal de Richelieu, la berline de Bergeret était une dormeuse, mais aménagée pour y caser, en même temps que la nourriture, des livres et des portefeuilles de dessins ou d'estampes. Elle devenait, suivant l'occasion et les besoins, chambre à coucher, cuisine, salle à manger, bibliothèque, salon avec divans, rideaux et tapis. A l'intérieur se tenaient aisément Bergeret, Fragonard, sa femme et une gouvernante.

Si l'émigration s'est faite en berline, Napoléon ne la dédaignait pas non plus. Elle devait contenir, comme toutes les voitures faites par Elher pour la cour, sur le devant une table, des tiroirs et une pendule, au plafond une lanterne. Berthier, d'ordinaire, montait avec lui dans cette voiture, qui devait rouler à une vitesse prodigieuse, quelle que soit l'heure, quel que soit l'état des chemins. De Turin à Saint-Cloud, la berline impériale mettait deux jours et demi. Si habiles que fussent les cochers de Sa Majesté, il advenait qu'à ce train-là on versait quelquefois. Napoléon fut à diverses reprises victime d'accidents de ce genre. Il y a loin du luxe de ses voitures habituelles aux trois calèches qui emporteront le souverain déchu et sa maigre escorte en 1814, alors qu'à Donzères les gamins cassent à coups de pierres les glaces de sa voiture, et qu'on se voit obligé de faire un détour pour éviter Avignon, où une populace déchaînée hurle ses cris de mort.

Les maîtres en architecture de voitures, comme ils se nommaient parfois, nous ont en trois siècles fait faire le tour de toutes les fantaisies possibles que furent ces maisons, ces cages, ces sculptures ambulantes, roulantes et branlantes.

Fantaisies dans le détail, fantaisies dans les lignes de l'ensemble, plus sensibles ou aussi sensibles à la mode, aussi versatiles et aussi vite périmées d'une saison sur l'autre, que les lignes de nos voitures actuelles.

Ces voitures parfois surchargées comme des châsses, remontées et parées comme des autels ou des reliques, auxquelles participait la fantaisie de plusieurs mondes: tapissiers, peintres, sculpteurs, selliers, brodeurs, doreurs, bourreliers, ferronniers, ornemanistes et enjoliveurs apportaient avec un luxe incroyable, l'amour de l'objet unique.

De tels moyens de locomotion, comme les carrosses de Louis II de Bavière, apparaissent aux psychanalystes d'aujourd'hui comme des moyens d'évasion, de fuite devant la condition présentée.

Si l'on regarde le carrosse de glaces de la reine d'Angleterre, fait en 1762, le carrosse prévu par Percier et Fontaine pour le sacre de Napoléon Ier, les chars sur lesquels montait Héliogabale, ou toutes les voitures d'apparat ou de gala en général, carrosses de verre ou carrosses d'or, carrosse blanc des funérailles royales, on s'aperçoit que cet objet de locomotion est aussi le moyen le plus prestigieux d'exhibitionnisme. Il est fait pour être vu, admiré, tout comme les personnes qu'il doit porter. Mais il y a aussi les carrosses secrets, les carrosses de harem parfaitement clos, le carrosse qui ramène Monsieur, frère du roi, de quelque endroit louche, ou le régent ivre de quelque orgie, la voiture sombre qui, plus tard, laisse Boni de Castellane sur l'esplanade des Invalides. Il y a aussi les voitures dramatiques, comme la berline de la fuite de Varennes. Mais là encore c'est l'idée du Triomphe, de l'exhibitionnisme, de la poupée dans la boîte de luxe; prêtée par un ami du comte de Fersen, cette voiture était trop somptueuse pour passer inaperçue. Décorée de tresses et de torsades de soie, tapissée de taffetas et de maroquin, contenant des coffres de cuisine, des lanternes, le passage de ce luxueux véhicule devait inévitablement attirer l'attention, d'autant plus que le baron de Korf, propriétaire, ayant dans ses armoiries une fleur de lys, cette fleur de lys était reproduite sur le panneau de la voiture.

La voiture est devenue durant ces siècles, plus un objet décoratif qu'un moyen de locomotion. Comme l'intérieur d'une pièce en boiserie ou en stuc, une boîte ornée, un objet, c'est un cadre torturé par les ébénistes et les sculpteurs décorateurs, et qui sera malgré tout, enfin et pourquoi pas, destinée à rouler quand même, mais au pas quand il s'agit de voitures de gala.

Des artistes comme Roubo mirent une invention extraordinaire dans les gravures et les dessins de voitures qu'ils exécutèrent (longtemps influencés par des ornemanistes tels que Marot, Berain, Audran, Lepautre). Dans l'art en général, les voitures ont leur place, il ne faudrait pas oublier quantité de peintres qui de Van der Meulen à Constantin Guys en ont représenté dans leurs toiles. Suivant l'artiste qui les dessine ces voitures prennent une personnalité différente. Chez Callot, les carrosses, bien sûr, deviennent des roulottes de Romanichels dignes des *gobi*: chez Velasquez elles s'élargissent et se roidissent comme les jupes des infantes. Chardin dans ses esquisses les traite à coup de sabre. Les brouettes, les vinaigrettes font la joie des Gillot et des dessinateurs gracieux du XVIIIe. La mode s'insinue et se fixe autour de la fécondité facile d'un Fragonard ou d'un François Boucher qui sème un peu partout, à la façon d'un Berard, sur les plafonds, sur les paravents, les dessus de portes et les panneaux de voiture les monotones motifs des bergeries et des pastorales. Canaletto, particulièrement dans les vues de Varsovie, peint ses carrosses soigneusement, presque naïvement. Piranèse lui, dans ses gravures, en fait des sortes de bouquets de fleurs émergeant des ruines.

Les carrosses dans les écuries royales des capitales européennes lorsqu'elles existent encore, sont un des derniers et muets témoignages des attelages de parade d'autrefois. La plus belle de ces collections, la plus ancienne, est incontestablement celle du « museo nacional dos coches » de Lisbonne, où les somptueux carrosses ornés de sculptures et de figures allégoriques des ambassadeurs accrédités auprès du Saint-Siège, rivalisent avec les carrosses de leurs majestés portugaises.

Quelques Rolls-Royce et Hispano Suiza d'avant-guerre, quelques modèles de voitures américaines pour rois nègres, rois de la pègre ou débauche de princes hindous amoureux de l'or, de l'argent massif et du mystère, quelques voitures enfin presque de science fiction comme furent peut-être les carrosses au temps de Cyrano de Bergerac, sont les seuls vestiges que nous gardions de ces symboles superbes de fuite et de richesse.

r. rauschenberg

Suite de la page 34

L'immense interpénétration culturelle qu'a favorisé la rencontre d'artistes de tous les pays à Paris depuis soixante ans, la venue de quelques-uns des plus grands peintres et sculpteurs européens pendant la guerre à New York (Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Chagall, Matta, Tanguy, Hélion, Zadkine, Lipschitz, etc.), leur influence directe ou indirecte, mais décisive sur le développement tardif de l'œuvre d'Arshile Gorky, celle de Jackson Pollock, celle de Jack Tworkov, le caractère « errant » et cosmopolite de tout artiste d'aujourd'hui, interdisent de justifier d'aucun point de vue la naissance d'un nationalisme artistique aux Etats-Unis.

Rauschenberg s'appuie sur une symbolique moderne et internationale et fait appel à des objets dont l'emploi est universel: les affiches (« Rebus » et « Canyon »), le bottin téléphonique (« Hymnal »), la radio (« Broadcast »), le camion (« Barge »), les ventilateurs (« Pantomine »), le radar (« Barge »), l'horloge électrique (« Third Time Painting »), la chaise (« Pilgrim »), la cravate (« Rhyme »), le pneu (« Monogram » et « First Landing Jump »), le masque à gaz (dessin pour l'Enfer de Dante, Canto XXI), les panneaux indicateurs de routes (« Overdrive ») et, accidentellement, la bouteille de Coca-Cola (« Curfew » et « Coca-cola plan ») ou le portrait du président Kennedy (« Buffalo »). De telle manière que les éléments symboliques mis en scène ne peuvent jamais être considérés du seul point de vue esthétique, mais toujours comme des fragments de la société industrielle tout entière, arrachés au cours du temps et projetés dans l'espace de la pensée. Il ne s'agit plus seulement, comme c'était le cas dans le Merz et le Merzbau de Schwitters, de construire une œuvre d'art sur la base des objets réels, mais de donner à ces objets mêmes leur plus haute charge d'émotion et de suggestion, de les glorifier en quelque sorte, — à tout le moins de leur rendre hommage sans jamais changer leur identité, ni même, en fin de compte, les « juger ».

C'est là que réside l'ambiguïté de l'œuvre de Rauschenberg. Car on ne sait jamais si l'artiste se situe consciemment sur le plan de la cruauté, à la manière d'un Goya, d'un Daumier, qui ferait face à la société industrielle — ou sur celui de la délectation et de la contemplation pures. On croit d'abord à une volonté mise en question de la réalité, puis on se prend à douter. La première fois que je me suis trouvé devant un tableau de Rauschenberg (il s'agissait de « Talisman »), j'ai été saisi par le caractère mystérieusement accusateur de l'œuvre. Qu'est-ce qui était accusé? La société capitaliste? L'aliénation de l'individu? Je l'ai cru. Mais Rauschenberg accepte en même temps ce qu'il dénonce, s'insère dans ce qu'il conteste, joue avec le feu d'une société toute entière constituée pour écraser des esprits aussi indépendants que le sien. On se demande, en assistant avec quelque recul à ce jeu périlleux, comment et combien de temps il pourra être joué sans que la voix du joueur perde l'accent d'authenticité qui se réfracte jusqu'à présent dans chacune de ses œuvres. L'immense succès dont Rauschenberg est aujourd'hui l'objet constitue la plus dure de toutes ses épreuves.

Rauschenberg chercherait-il à créer un dépaysement au sein de la réalité elle-même? Nous pourrions le croire à partir de trois « Constructions » de 1961: « Empire », « Empire II » et « The Bell » qui sont d'énigmatiques propositions où les objets du terrain vague circonscrivent un mystère réel. Un seau rempli de plâtre, enfermé dans une boîte grillagée et intitulé « 193 466 », participe également de ce surréalisme de l'objet errant: sa fonction et la destination semblent définitivement perdues. Ce sont ces « constructions » dans lesquelles se résume le plus clairement le génie poétique de Rauschenberg. Avec elles, en effet, il rompt de la manière la plus radicale avec l'Action-Painting et ses maîtres Tworkov et Josef Albers: non parce que la « peinture » en est absente, mais parce que la poésie, et la poésie seule, y est présente. Ce sont ces « Constructions », ce qu'elles ont de saugrenu, de majestueux et de rare à la fois qui séparent également Rauschenberg de tout ce que recouvre l'étiquette « Pop Art », où le rapport avec l'image peinte ne fait plus appel à la sensibilité et au rêve mais à la conscience « nue » du regardeur. Rauschenberg, quelles que soient ses audaces — elles ne sont des innovations totales que pour des amateurs peu éclairés qui ignoreraient les Ready-made de Duchamp, le Merz de Schwitters, la période mécanique et les collages de Picabia, les objets de Man Ray, ceux de Miró, les frottages de Max Ernst — s'inscrit dans la perspective traditionnelle de l'Art Moderne. Sa rupture avec l'Action-painting n'est que partielle, puisque aujourd'hui encore dans ses tableaux sérigraphiques il peint les parties « vides » de la toile comme le ferait un bon peintre expressionniste abstrait. Sa rupture avec le surréalisme est compensée par une forte inclination à considérer l'objet comme une somme de significations indéchiffrables. Sa rupture avec le dadaïsme, trop négateur et trop exclusif à ses yeux, est d'ordre intellectuel et ne préjuge pas de ses attaches à la pensée de Marcel Duchamp auquel il a rendu hommage en 1960-1961 dans un triptyque (« Trophy II »), et qui le considère comme l'artiste le plus intelligent de New York. Rauschenberg possède en outre dans son atelier un tableau de Schwitters et un tableau de Picabia: ce choix n'est pas un hasard. Quant au souci de la mise en page que révèle chacun de ses « Combine paintings », il reflète l'enseignement que Josef Albers lui a donné au Black Mountain College entre 1948 et 1949: un code à la fois mouvant et rigoureux de « Despite Straight Lines » l'a certainement aidé à trouver la structure dynamique de tous ses tableaux. (Cf. Josef Albers, « Despite Straight Lines » (analyse des constructions graphiques), par François Bucher, Yale University, New Haven and London.)

Ainsi, Rauschenberg concilie-t-il dans son œuvre des forces considérées jusqu'alors comme antagonistes: le nihilisme et l'humour de Dada, l'automatisme et même l'onirisme des surréalistes, les leçons de rigueur du constructivisme et du néo-plasticisme, l'instinctivisme de l'Action-Painting.

En les conjuguant, il s'est créé sa propre direction qui se dérobe aux définitions de la critique aussi bien qu'elle échappe à toute tentative nouvelle de mise sous étiquette. Une œuvre comme « Aenfloga » qui surgit du terrain vague et semble à première vue prisonnière des déchets qui la composent, est une stèle dressée au périssable, à la déréliction des choses. Malgré la connaissance qu'elle implique des œuvres de Schwitters, elle ne se réfère à rien d'autre qu'à l'actualité des objets qui séparent aujourd'hui les hommes autant qu'ils les unissent. La révolution, qui dure depuis soixante ans dans l'univers des arts plastiques, est devenue la substance et le feu d'une génération. S'est-on arrêté au bord du gouffre? Rauschenberg semble contempler d'en haut le cours monumental des choses sans intervenir autrement que par la lenteur magique du regard de l'observateur: sa très belle fresque, « Barge », est un immense travelling. (Cf. « Barge », poème de A. J., sur un tableau de Rauschenberg, in « Quadrum » n° 15.)

Il se pose ainsi pour Rauschenberg, toutes proportions gardées, un problème analogue à celui qui s'est posé pour Picasso. Après le cubisme, en effet, et après sa participation à l'esprit surréaliste, Picasso a été souvent ramené vers un certain classicisme, qui lui a permis de rivaliser, entre autres, avec Ingres et l'Art grec. Or, ce ne sont pas les données traditionnelles du dessin ni celles de la figure, qui caractérisent la nostalgie classique de Rauschenberg, mais sa volonté de « célébrer le présent ». Dans tout hommage, il y a une acceptation. Malgré son caractère d'« opposant », Rauschenberg accepte le monde qu'il nous donne à voir, et s'il renverse l'image de la statue de la Liberté dans « Overdrive », très beau tableau sérigraphique en couleurs où sont multipliés les panneaux « Stop » et « One Way », il ne renverse jamais celle du Président Kennedy dans aucun des tableaux qu'il lui consacre depuis plusieurs mois, et qui se trouve, elle, toujours présentée selon l'optique de la célébration. Certes, le complot de l'assassinat du président charge a posteriori le sens de cet hommage, mais une certaine manière de s'offrir en holocauste à la société, et un besoin de conciliation avec le monde des autorités n'y sont pas moins sous-jacents: voilà le sens « moral » du classicisme de Rauschenberg. Il reflète un respect pour certaines valeurs du passé, que préfigurait la splendide série de dessins qu'il a consacrée à l'illustration de l'Enfer de Dante, Canto par Canto: hommage d'autant plus troublant qu'il modernise par l'utilisation du frottage et de la décalcomanie d'après des photos de presse, les données spirituelles de l'œuvre dantesque. Le monde s'est agrandi pour Rauschenberg, mais il n'a pas changé au point que son centre soit déplacé: l'anthropocentrisme, qui dissimule parfois un théocentrisme, fait graviter les épaves du monde moderne autour d'une conscience qui n'est pas totalement étrangère à celle d'un inquisiteur. La révolte individuelle du peintre, son ironie, son comportement à l'égard des êtres, ne traduisent pas forcément une révolte spirituelle. Car il s'agit pour lui, comme le dit lui-même, « d'introduire le passé dans le présent, la totalité dans le moment ». C'est là — et le fossé est profond — tout ce qui le sépare de Dada. Pour lui, le monde de l'art, au bout de la route, est celui du retour à l'unité perdue.

Ce retour, il n'est possible de l'accomplir qu'à travers une dialectale de contradictions qui semblent insurmontables. De 1950 à 1955, Schwitters domine Rauschenberg, et, paradoxalement, l'esthétique du Merz assagit le peintre à des normes déjà à de nombreux détails de « Charlene » (les reproductions intégrées dans la composition, la lampe électrique qui s'allume à l'intérieur d'un des compartiments) on pourrait deviner déjà l'évolution qui va s'accomplir. La liberté gronde dans les fondeurs. Dès 1955, avec « Rebus », où pour la première fois des photos de presse (extraites de « Life », par exemple, ou pages entières de comics et qui

affiches politiques sont mises en vedette par la mise en page. L'esthétique post-cubiste du Merz cède à celle que Rauschenberg va fonder: l'actualité prend le pas sur les déchets — la marche du temps et les lieux communs sanglants (ou comiques) de l'information nous sont présentés comme les sujets d'une nouvelle peinture. L'abstraction inhérente au Merz disparaît, la métamorphose tant désirée se profile, la figure, sous le masque de la reproduction photographique, regagne tous ses pouvoirs, mais c'est alors le monde réel qui la réintroduit, et non plus le dessin, ni la forme. Ainsi, par une conscience hypertrophiée du présent, le Merz est-il progressivement dépassé, oublié. Le « Ready-made » de Duchamp triomphe de la peinture « rétinienne » des expressionnistes abstraits, la matière grise du regardeur est de nouveau sollicitée.

De 1955 à 1960, les conséquences de la renaissance du « Ready-made » se précisent: le chapeau texan d'« Interior » (1956) a beau être maculé de peinture, il fait autant partie de la « vie » que de l'« art ». Le tableau devient un élément du drame humain quotidien et crée l'hallucination du vrai. Comme un plongeur qui en se jetant au fond du Merz y aurait découvert la réalité mouvante qu'il recouvre, Rauschenberg prend sans doute peu à peu conscience de l'affinité de plus en plus évidente qui le lie à Marcel Duchamp. On en voit le signe dans la chaise intégrée à « Pilgrim », qui fait pénétrer matériellement le tableau dans l'espace tridimentionnel; les limites du « Ready-made » sont franchies du même coup, puisque ce dernier n'est plus isolé, mais intégré à la peinture tout en conservant sa fonction pratique: on peut s'asseoir dans la chaise peinte par Rauschenberg et tourner ainsi le dos à son tableau, regarder ce qui lui fait face — la réalité environnante. De même, on peut allumer le poste de radio intégré dans « Broadcast » (1959). En même temps, la surface de la toile ne cesse d'être peinte, et si des fragments de mots arrachés à des affiches publicitaires, ou de simples lettres, viennent s'y incorporer, la peinture survit à cette invasion de la réalité. On dirait que, non sans quelque espoir démesuré, Rauschenberg cherche là un accord entre deux extrêmes, comme s'il ne voulait renoncer ni à la vie, ni au passé immédiat de l'art moderne, ni à rien. La totalité le hante.

« Pilgrim » coïncide d'ailleurs à peu près avec la publication aux Etats-Unis du livre remarquable de Robert Lebel sur Marcel Duchamp: l'un et l'autre réactualisent à l'échelle internationale les intuitions géniales de l'auteur de « La Mariée ». La chaise de « Pilgrim », plaque tournante de l'évolution de Rauschenberg, fait entrer l'artiste dans cette « brèche » (the « Stopgap ») qui sépare l'art de la vie et dans laquelle, au même moment, quelques-uns des artistes européens les plus dynamiques (Tinguely, Arman, Spoerri, Takis, Ferró, J.J. Lebel, Hains, Baj, Crippa, César, etc.) tentent d'ouvrir une voie nouvelle d'expression. Mais Rauschenberg n'est pas seul aux Etats-Unis: l'amitié et l'encouragement du musicien John Cage, les recherches plus secrètes de George Brecht, Robert Watts, l'œuvre majeure de Jasper Johns, tout concourt à une prise de conscience collective à laquelle Robert Rauschenberg a très largement contribué. Une révolution du regard s'accomplit au même moment des deux côtés de l'océan. De cette révolution, le « Pop » ne sera qu'une des nombreuses conséquences. L'œil qui s'est ouvert regarde le monde actuel dans une nouvelle lumière. Ce qui surgira demain se dessinera sur cet horizon coupant. L'aventure continue déjà par les tableaux sérigraphiques de Rauschenberg, qui suivent de peu ceux d'Andy Warhol: le document brut est élevé à la dignité définitive de l'esprit, le peintre rivalise avec les machines, et selon des procédés mécaniques, reproduit le visage multiple de notre présent. Les distinctions anciennes entre le travail manuel et le travail intellectuel s'abolissent, semble-t-il, une fois pour toutes. La machine est en train de souder mystérieusement l'esprit à l'objet.

Tournée vers la totalité du monde actuel, l'œuvre de Rauschenberg se présente donc comme un hommage à cette totalité, et non pas comme une critique, encore moins comme un pamphlet. Contrairement à un Matta, qui juge ses personnages, et prononce de justes réquisitoires contre la torture, Rauschenberg — comment n'en serait-on pas inquiet? — ne cherche pas à intervenir dans le débat des idéologies ou, s'il intervient oralement, c'est toujours pour accentuer l'ambiguïté de sa démarche, et changer l'affirmation de son œuvre en paradoxe. Mais il continue de « faire face au présent » et d'y chercher... la Beauté.

Le devenir de la peinture mondiale — et l'on ne saurait en exclure les données de nul pays — est jalonné par les grands peintres et par les grands penseurs de la peinture, « sans que nous puissions délimiter jamais tout à fait ce qui est grand de ce qui est petit, ni séparer la grandeur de la misère ». (Kostas Axelos: « Vers la pensée planétaire », éditions de Minuit.) Depuis la chute du rationalisme classique et des valeurs esthétiques qui lui correspondent, c'est-à-dire pour la peinture depuis l'irruption de Dada et de ses penseurs: Duchamp, Picabia et Schwitters, les grands peintres et les grands penseurs de la peinture sont ceux qui ont mis en question d'une manière radicale ce que Valéry appelait « la crise de l'esprit ». Ainsi, si l'on me demandait quel est le peintre qui remet le mieux en question ce que ses prédécesseurs ont déjà violemment entamé, je dirais: Robert Rauschenberg. Il joue une partie capitale dans le jeu de la peinture mondiale et l'on ne saurait nier l'ambiguïté terrible de cet enjeu. De deux choses l'une: ou le devenir de la peinture voue cette dernière à la dispersion, à l'insignifiance (et alors l'on ne saurait plus sans dérision parler de « grands peintres »), ou elle se trouve une voie nouvelle par le développement et la mise en application de tout ce qu'elle a improvisé et découvert depuis 60 ans, et alors Robert Rauschenberg constitue (avec Jasper Johns) aux Etats-Unis le point focal de la peinture. Seul le devenir même de l'art décidera du caractère météorique ou contingent d'œuvres encore chargées de toutes les questions sans réponse auxquelles elles acculent le regardeur. D'ores et déjà, celle de Rauschenberg se trouve placée au croisement de tous les regards et ce sont quelques-unes de ces questions que nous nous sommes posées ici sans obturer ce qui doit demeurer ouvert à l'avenir.

« Vous ne pouvez rien faire si vous êtes hors de l'art, et vous ne pouvez rien faire si vous êtes dans l'art » m'a dit un jour Rauschenberg. Chaque artiste qui voit un peu plus loin que son œuvre connaît aujourd'hui ce dilemme. Entre l'Art et la Vie, un artiste n'a pas à choisir: c'est l'un « et » l'autre, ou rien.

Si vous voulez en savoir davantage

Une exposition de Sérigraphies en couleurs récentes est ouverte actuellement à Paris (Galerie Ileana Sonnabend).

LAUTREC et le Croxi-Margouin

Suite de la page 18

Aux danseurs trépidants, aux salles remplies de figurants succèdent des personnages calmes et solitaires, parfois même les yeux fermés, des salles de cirque sans aucun personnage. Il avait choisi une fois pour toutes dans ses compositions un éclairage franc et brutal; il s'essaie désormais, comme dans le portrait en buste du Croxi-Margouin, à des effets de clair-obscur. De 1890 à 1895, ses peintures sont profondément influencées par la technique de l'affiche. En 1900, au contraire, sa dernière affiche lithographiée, « La Gitane », a des couleurs de tableau.

Visiblement, sans rien renier de son idéal, il renonce à beaucoup de ses violences. Le succès l'intéresse moins que la recherche, les vedettes de café-concert que des physionomies amicales, les Nus que les Visages, la Goulue que le Croxi-Margouin.

Les œuvres exécutées dans la dernière période sont trop différentes pour être comprises et goûtées si on ne les envisage pas d'abord dans leur ensemble. Elles ne sont pas moins bien peintes, mais exécutées dans un autre esprit. Il y a deux Lautrec, et le second atteint à une sérénité que la mort proche et familière depuis les journées sanglantes du printemps 1899 colore de pathétique.

Pendant l'été 1900, Lautrec au Crotoy peint Joyant sur son bateau, puis à Malromé, Viaud en amiral anglais du XVIII• siècle. A l'automne, il ne retourne pas à Paris. Il s'installe en province, à Bordeaux. Il exécute sa dernière affiche pour un bal d'étudiants avec peu de couleurs, puis quelques tableaux et d'extraordinaires dessins dont la verve singulière est celle du cirque, d'après deux spectacles d'opéra présentés à Bordeaux, « La Belle Hélène » et « Messaline ». Pour trois mois seulement, il revient à Paris, au printemps de 1901. Il classe, détruit, peint ou termine plusieurs tableaux. Une courageuse résignation ici submerge la colère ou la gaîté. N'est-ce pas ce que ressentait Mozart quand il composait le « Requiem », Rembrandt quand il peignait la « Fiancée Juive » ou le « Saint-Matthieu », Racine quand il écrivait les « Cantiques spirituels »? L'admirable tableau de « L'Examen », dramatique, sévère et discret, sa dernière toile, exécutée en juillet 1901, se présente comme une véritable conclusion de son œuvre et de ses efforts. Pour la première fois, on cherche en vain l'ironie.

Joyant, quand il met Lautrec dans le train à la mi-juillet 1901, sait que le terme fatal est proche. Une attaque de paralysie provoque en août d'irréparables dommages. A trente-six ans, au début de septembre, s'éteint Lautrec, peintre de la Goulue et du Croxi-Margouin; l'un chante:

« Je voulais m'enivrer de l'énorme catin
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse »

et l'autre avoue:

« J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux ».

Si vous voulez en savoir davantage

Les photographies publiées pour la première fois dans ce catalogue sont extraites de « Lautrec par Lautrec », par M. G. Dortu et Ph. Huisman. Cet ouvrage qui contient une importante documentation inédite paraîtra fin mai (Bibliothèque des Arts, Paris). L'exposition Lautrec et le Croxi-Margouin, à la Galerie de « L'Œil », durera jusqu'au 20 juin 1964.

Art byzantin Art européen

Suite de la page 8

au-dessous de la poitrine une cavité rectangulaire, où se trouvaient les reliques de chacun d'entre eux. La miniature, depuis l'époque hellénistique, est soutenue par le texte qu'elle doit expliquer avec le langage de la peinture; c'est la Sainte Ecriture, l'Evangile, et surtout le Psautier qui seront commentés ainsi par l'image: classicisante, au x^e^ siècle, maniériste au xi^e^ et xii^e^ siècle, plus sentimentale après 1204, froide et indifférente ensuite. Une centaine d'exemples de ces livres d'images sont proposés à notre examen: le très ancien psautier du Pantokratôr au Mont-Athos (ix^e^ s.) dont les marges sont ornées de cent seize miniatures réalistes et caustiques, le psautier de Basile II (vers 1017) où, sur un fond d'or, ressort l'empereur Basile II le Bulgaroktone (= « tueur des Bulgares ») dans une scène de triomphe, et ailleurs sont décrits des épisodes de la vie de David, un Ancien Testament du x^e^ siècle contenant les quatre Evangiles, les Actes des Apôtres et des lettres de Paul où sont représentés les évangélistes Luc et Jean au travail (voir fig. 24), une des illustrations les plus connues de la miniature byzantine, un rouleau liturgique de près de six mètres de longueur (xiii^e^ s.) contenant une partie de l'Office grec, orné au début d'une église à coupoles en coupe, qui laisse apparaître une Vierge en prière, et, sous les arcades, devant la Sainte Table, saint Basile célébrant la Messe assisté de deux diacres tenant les éventails (appelés *ripidia*), un chrysobulle (diplôme scellé d'un sceau d'or) de 1301 adressé au métropolite de Monemvasie et souscrit à l'encre pourpre, décoré en tête de deux figures majestueuses, l'une est celle du Christ, l'Evangile sous le bras et bénissant, l'autre est celle de l'empereur Andronic II Paléologue en costume impérial, les pieds reposant sur un coussin rouge, qui vient de recevoir le diplôme.

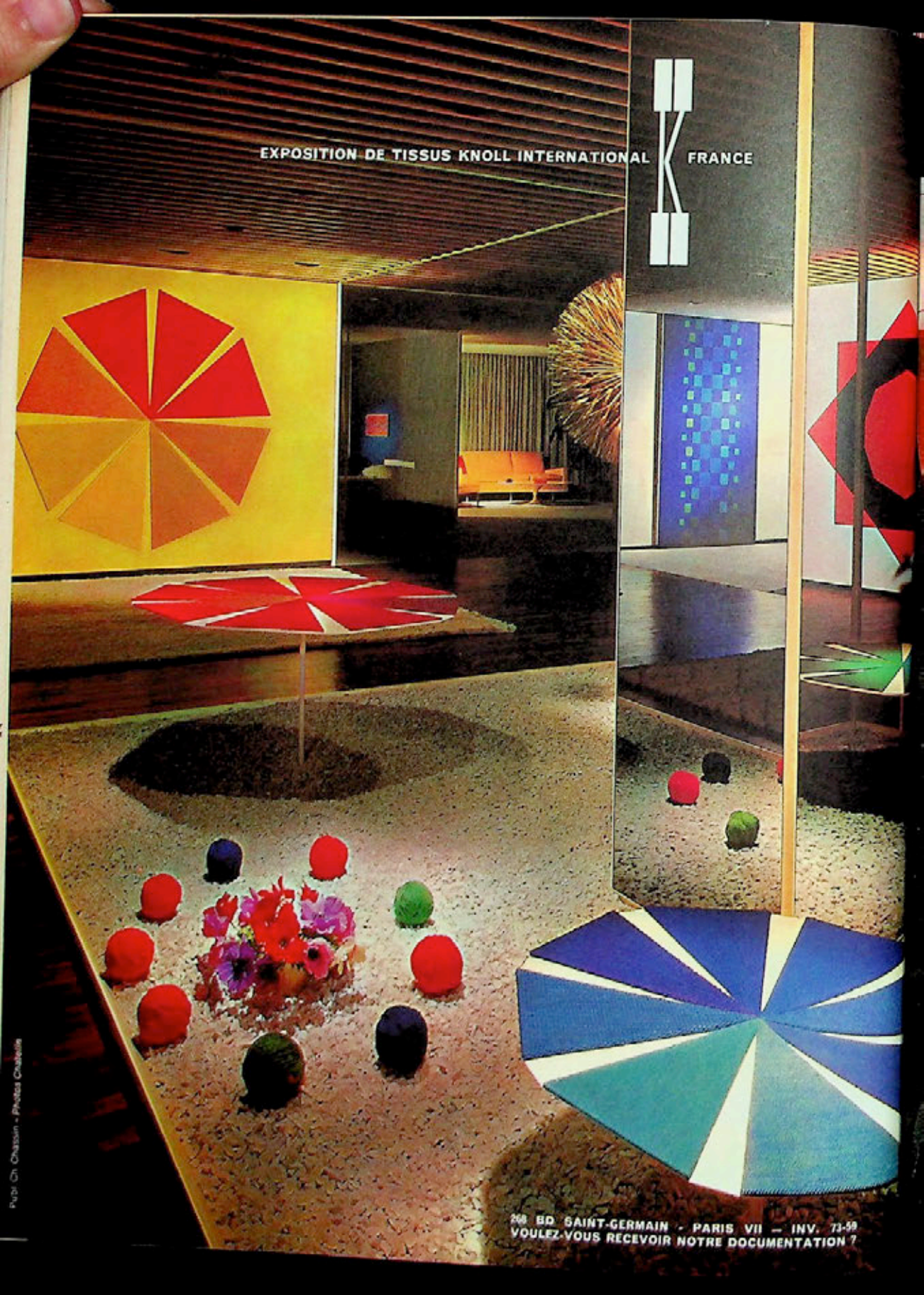
Le luxe qui constitue l'un des aspects les plus célèbres et les plus naturellement exportés de la civilisation byzantine, est encore plus sensible que dans l'imagerie raffinée que nous venons d'admirer dans les arts dits « mineurs », seulement parce qu'ils concernent des objets de petite taille en général: orfèvrerie, émaillerie, argenterie, bronzes, tissus, et enfin, ces compagnons de la vie de tous les jours les céramiques et les monnaies, qui peuvent procurer des plaisirs esthétiques, nous allons le voir. La salle consacrée aux objets d'or, d'argent et aux émaux a été disposée ici avec le goût requis par la richesse de la matière. Derrière des vitrines légèrement éclairées, sur des supports garnis de tissus aux chaudes couleurs, resplendissent les bracelets, les boucles, les ceintures d'or finement ciselées des trésors de Mytilène et de Chypre (vii^e^ s.), les croix d'or d'Héraklèion (viii^e^ s.), et le très fameux anneau d'or niellé trouvé à Syracuse près du bain où fut assassiné l'empereur Constant II en 668, portant sur le chaton la Vierge qui couronne un couple impérial et sept scènes de la vie du Christ, sur l'anneau. Emaux cloisonnés des bracelets du musée archéologique de Thessalonique (ix^e^ s.) décorés de roses et d'oiseaux, d'une facture remarquable très représentative de l'art impérial de cette grande époque (voir fig. 8), émaux cloisonnés encore du reliquaire de Maestricht (xi^e^ s.) représentant la Vierge, couvertures d'icones en or orné de smaltes, reliures d'évangéliaires en or rehaussé de smaltes et de pierres précieuses, ces deux derniers décors bien typiques des habitudes byzantines; disque d'argent de Riha, au sud d'Antioche, sur lequel est gravée une communion des Apôtres notable par le mouvement et la plastique des formes; trésors d'argent du viii^e^ siècle découverts à Chypre, il y a plus d'un demi-siècle, dispersés entre plusieurs collections et presque reconstitués ici (disques, cuillers liturgiques etc. ornés de scènes de la vie de David), trésor de Mytilène enfin (vii^e^ s.) bien peu connu, jusqu'ici, des connaisseurs comme des érudits. Mais tout n'était pas, dans l'Empire byzantin, or et argent; le bronze était utilisé pour les lampes, les grands chandeliers d'église; une belle collection ancienne (vi^e^ s.) nous est offerte ici: on remarquera en outre un sceau en forme de roue du v^e^ siècle, un astrolabe de 1062 et une belle série de croix d'églises du x^e^ siècle d'une grande noblesse.

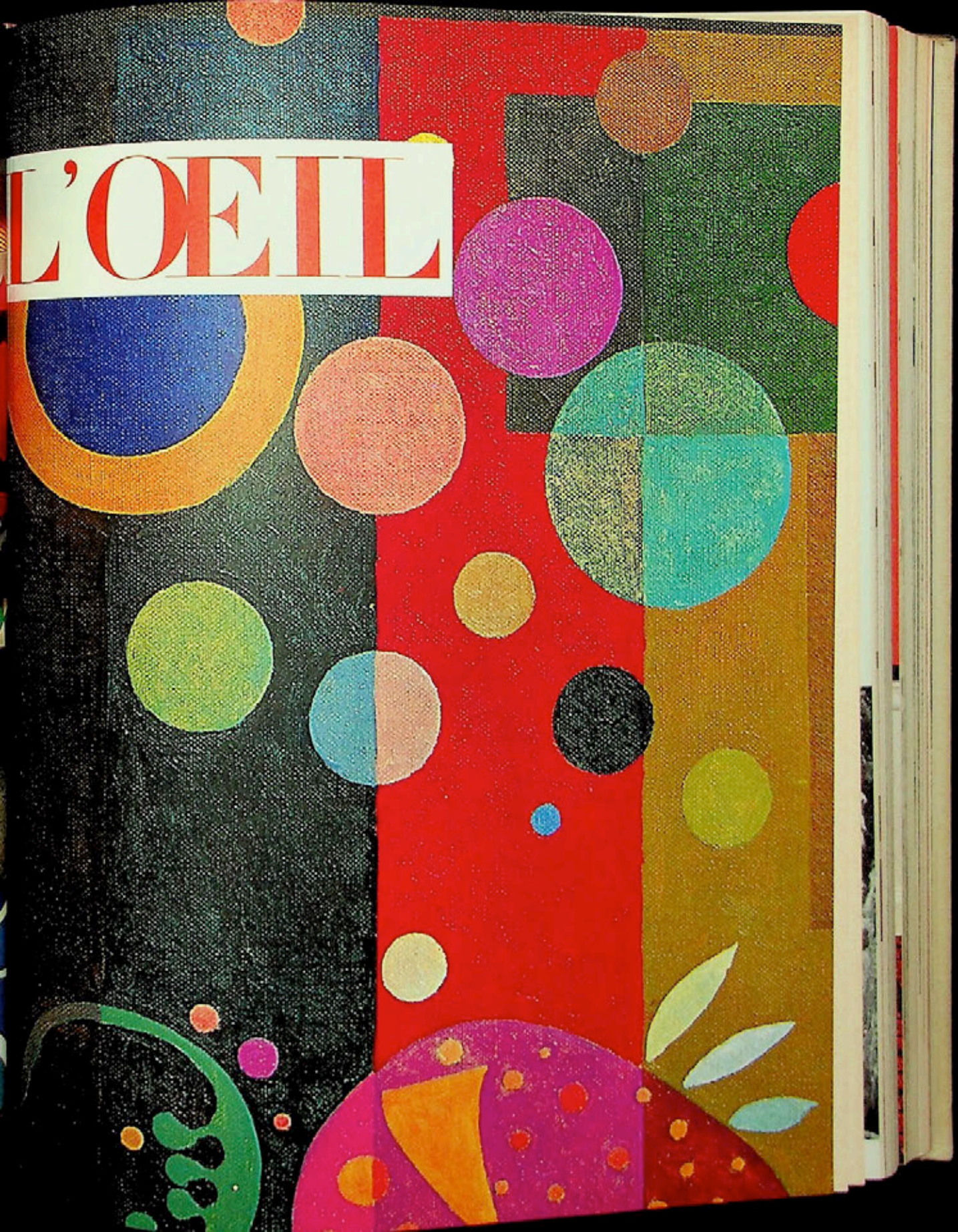
Deux chapitres moins connus de l'art et de la culture byzantins sont encore évoqués avec bonheur. La première pièce de soie sûrement byzantine puisqu'elle porte le monogramme de l'empereur Héraclius (610-641) est venue du musée diocésain de Liège; elle voisine avec le curieux sac à reliques de soie pourpre (xi^e^ s.) conservé à Nuremberg, et l'imposante série d'*épitaphioi* (représentant le saint suaire) dont le plus connu sans doute est celui de Thessalonique (xiv^e^ s.). La céramique étale ses divers types du ix^e^ jusqu'au xiii^e^ siècle: coupes, assiettes, calebasses, pots, aux bases plates, vases à anses aussi, sont les formes les plus courantes. Elle est monochrome ou polychrome et s'orne parfois de figures et même de scènes; j'ai retenu un plat décoré d'un gros poisson bleu (x^e^-xi^e^ siècles. Voir fig. 6) et un carreau de terre blanche occupé par une Vierge en buste avec le Christ devant elle (autour de l'an 1000). Quatre trésors de monnaies d'or (voir fig. 14) et une série de bulles de plomb attireront enfin les numismates et aussi les curieux, qui y verront les portraits de presque tous les empereurs byzantins.

L'esprit de cette belle exposition était de montrer que Byzance, héritière de l'Antiquité grecque, en avait transmis les principes culturels aux pays d'Europe; la preuve en est administrée brillamment, je crois, par le langage de l'art. Mais cette exposition, grâce à l'effort très notable fait par les organisateurs pour réunir des pièces-types, apporte plus que ce témoignage: elle est une somme de documents inédits (pour beaucoup) ou rapprochés les uns des autres, qui se prête pour le spécialiste à des examens et à des comparaisons pleins d'enseignements; elle est aussi pour le connaisseur, l'homme de goût, une grande fresque colorée d'art byzantin, qui laisse justement dans l'ombre les points trop controversés ou les problèmes trop techniques (on a ignoré l'architecture et on a bien fait), mais qui offre à l'amateur de belles choses un livre aux images les plus diverses. Car l'art byzantin, s'il est un dans son principe, est multiple dans ses formes, quoi qu'on en dise trop souvent. Certes, ce visiteur attentif concluant, en quittant le palais du Zappeion, à la tristesse de cet art ne faisait qu'exprimer, avec lucidité, la première impression que ressent souvent un Occidental au contact de populations de la Méditerranée orientale; dans cet art, pas de scènes horribles, grotesques, pas de diables, peu de drame. On ferait les mêmes observations à propos de la littérature poétique byzantine par exemple.

Tristesse? Je propose gravité, sérieux, laissant le sujet à développer...

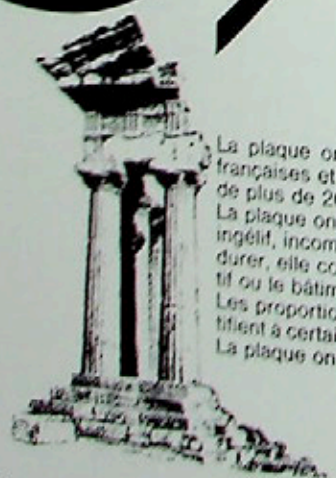
maple
CONFORT
ANGLAIS
5, RUE BOUDREAU - PARIS-9e (Opéra) -
OPE 53-32


EXPOSITION DE TISSUS KNOLL INTERNATIONAL
FRANCE
268 BD SAINT-GERMAIN - PARIS VII — INV. 73-59
VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?


L'ŒIL

1.618033988751

PLAQUES ONDULEES Eternit



La plaque ondulée Eternit est conforme aux normes officielles françaises et sa qualité est garantie par une production annuelle de plus de 20.000.000 de m2.
La plaque ondulée Eternit est un matériau de sécurité, inaltérable, ingélif, incombustible et ne nécessitant pas d'entretien. Faite pour durer, elle couvre aussi bien la maison individuelle que le collectif ou le bâtiment industriel.
Les proportions harmonieuses de la plaque ondulée Eternit s'identifient à certains rapports réputés pour leur beauté et leur équilibre.
La plaque ondulée Eternit apporte aussi la couleur.

Eternit S.A. AU CAPITAL DE 64 320 000 F. PROUVY NORD • PHONE : 6 A THIANT • TELEX : 81069

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 114 · JUIN 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

L'architecture de la métamorphose, *par Detlef Heikamp* 2
Kandinsky, *par L. D. Ettlinger* 10
Un pèlerin soupçonneux: Karl Baedeker, *par Jean-François Revel* 18
Le XX^e Salon de Mai, *par Sarane Alexandrian* 26
La Bibliothèque des Livres et Manuscrits rares à l'Université de Yale . 34

L'ŒIL du décorateur

Palazzo Albrizzi, *par A. Rubin de Cervin Albrizzi* 40

Photographies

Photographies en noir: *Brogi, Services photographiques du Metropolitan Museum, New York, de l'Albertina, Vienne et de la Soprintendenza alle Gallerie, Florence:* L'architecture de la métamorphose; *Studio Loberka, J.-D. Lorieux, Fototeca Centrale F. S. Rome:* Karl Baedeker; *Marc Lavrillier, Shunk-Kender:* Le XX^e Salon de Mai; *Ezra Stoller Associates:* L'Université de Yale; *A. Rubin-R. César:* Palazzo Albrizzi.

Photographies en couleurs: *Scala: pages 7 et 8; Ezra Stoller Associates: pages 35, 36 et 37; A. Rubin-R. César: pages 40, 41 et 42.*

Notre couverture: *Kandinsky:* Beruhigte Spannungen *(Tension relachée). 1937. Détail.*

Notre prochain numéro

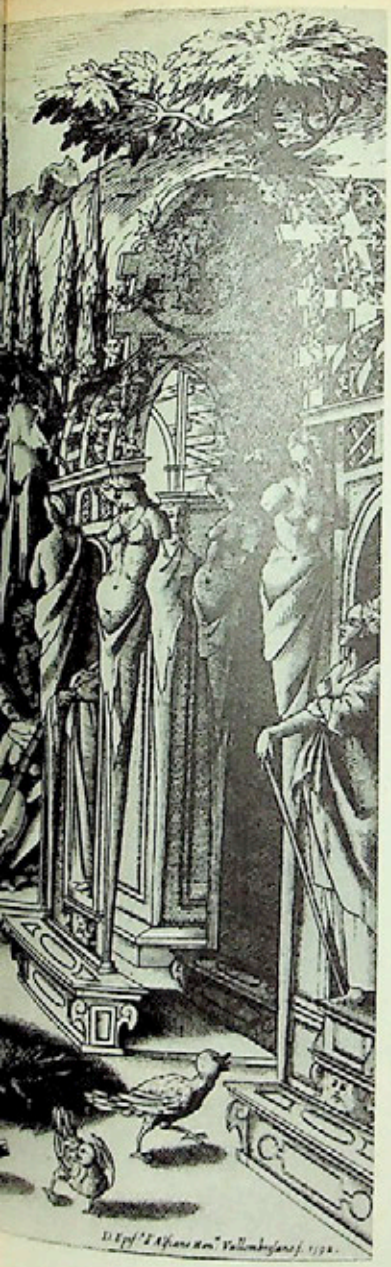
Gustave Moreau, illustrateur de La Fontaine • L'Art équestre • Châteaux forts au Yémen • La Biennale de Venise.

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–;* zone franc *(avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne)* et *A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Canada: *$20.–;* Amérique du Sud *(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne)*
mandat postal international
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

1. « Le Triomphe des muses sur les nymphes transformées en oiseaux ». Eau-forte d'Epifanio D'Alfiano, d'après Buontalenti. Second « intermedio » de la comédie créée à l'occasion du mariage du Grand-duc Ferdinand, en l'an 1589.



l'architecture de la métamorphose

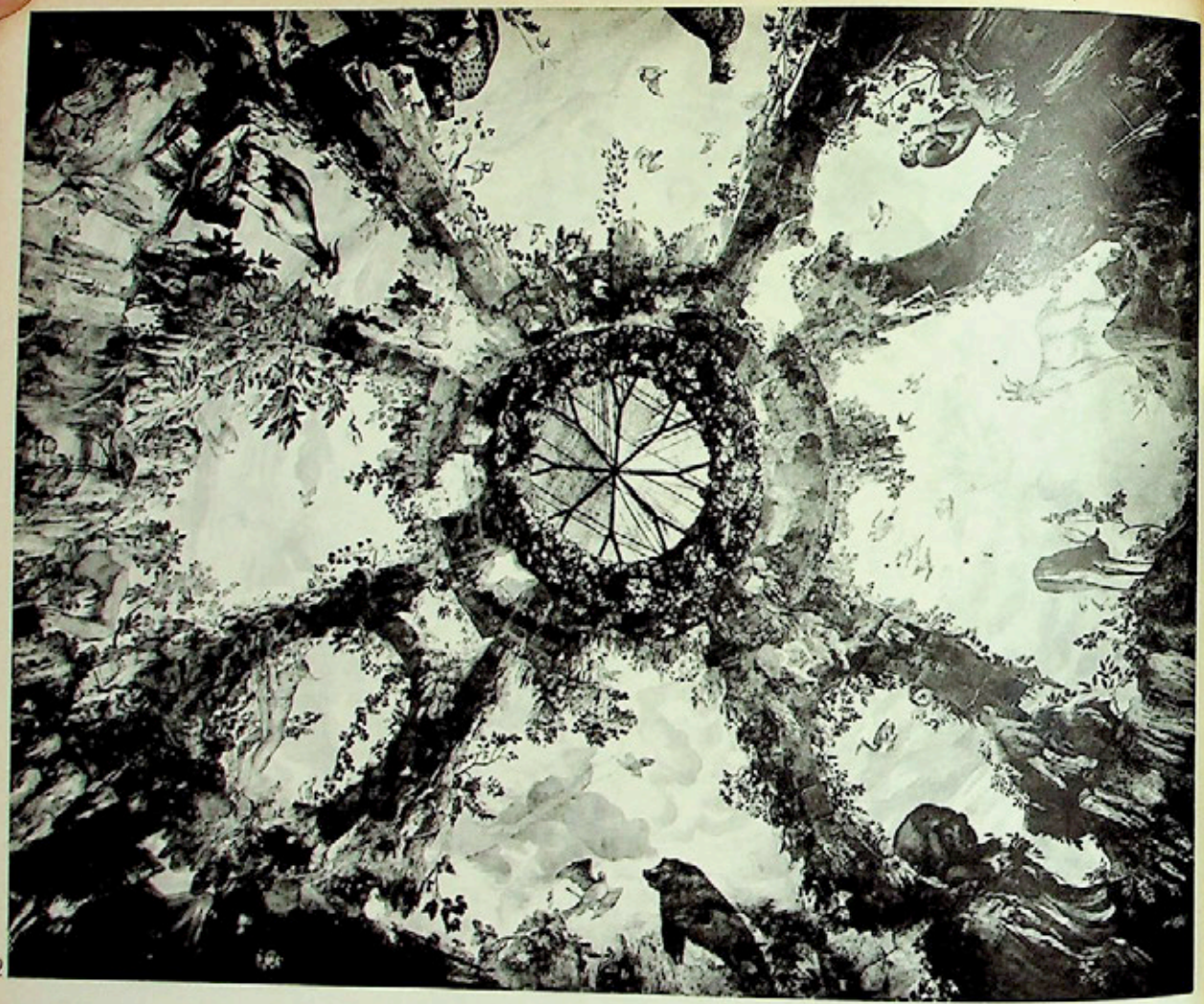
par Detlef Heikamp

Nous ne pouvons nous imaginer aujourd'hui l'effet produit par la scène baroque. Basé sur un jeu incessant de transformations visuelles, le théâtre avait une seule fonction: provoquer l'étonnement du spectateur. C'est au cours du XVIe siècle que se forme ce goût, nourri par les fêtes, les entrées triomphales, les pompes princières — aspect essentiel de la Renaissance. Aussi n'est-il pas étonnant de voir apparaître à la fin du siècle, dans la ville où est née la Renaissance, Florence, l'expression la plus éblouissante du nouveau goût théâtral, première forme de l'opéra. La scène était prête. C'est à ce moment, en effet, que Bernardo Buontalenti créait pour les spectacles des Médicis des décors à métamorphoses. Des jardins fleuris surgissaient qui pouvaient se transformer instantanément en visions d'enfer ou en paysages marins battus par la tempête, sous les éclairs, la fumée, le tonnerre. Des champs parsemés de fleurs apparaissaient dans un éclairage ingénieux, alors que la scène était plongée dans l'obscurité. Des hermès dorés soutenaient des tonnelles couvertes de vignes; des cyprès et des orangers chargés de fruits croissaient sur les collines; des sources aux eaux parfumées jaillissaient; des oiseaux voletaient librement et des animaux de toutes sortes s'ébattaient sur la scène (fig. 1). Le théâtre même se trouvait dans le palais des Offices. Dans cet édifice à l'aspect sévère, on goûtait les visions arcadiennes ou infernales de l'artiste de la cour. Aujourd'hui Buontalenti reste surtout connu par son architecture et ses palais nous apparaissent encore dans leur sobriété, pour ne pas dire dans leur sécheresse toscane. Son esprit fantasque ne se trahit que dans les détails grotesques des portes et des encadrements de fenêtres. Le véritable théâtre de sa fantaisie, la scène, nous l'avons oublié.

La vie de Buontalenti se place dès le début sous le signe de l'étrange: la maison familiale, rongée par les flots lors d'une crue de l'Arno, s'écroula. Seul l'enfant survécut à la catastrophe: on le retira indemne d'une grotte qui s'était miraculeusement formée sous les murs écroulés. A la suite de cet extraordinaire sauvetage, il fut pris en charge par le duc. Ses dons artistiques se révélèrent très tôt. Il avait quinze ans lorsqu'il fut placé comme précepteur auprès du prince héritier Francesco et c'est peut-être à son influence que le futur duc dut de se passionner pour les sciences de la nature. Devenu maître de Florence, Francesco eut plus à cœur ses expériences de chimie que les affaires d'état. C'est souvent dans sa distillerie qu'il recevait ses conseillers sans même interrompre ses recherches où se mêlaient les méthodes expérimentales et les conceptions les plus fabuleuses, trait caractéristique des sciences de la nature à la fin du XVIe siècle. En raison de leurs intérêts communs, il naquit entre le duc et son artiste de cour une étroite amitié. Par de brûlantes nuits d'été Buontalenti accompagnait souvent son maître dans ses promenades à travers les ruelles désertes de Florence. Il construisit des mécaniques, des automates, un « perpetuum mobile », façonna des pierres précieuses et des vases de cristal dont les formes fantasques et la splendeur rappelaient la création mystérieuse au sein de la terre. Ce milieu favorisa l'essor des sciences physiques à Florence au XVIIe siècle, essor dont Galilée prit la tête à une époque où la ville avait perdu toute influence.

Notre connaissance de Buontalenti est incomplète. Il nous manque les feux d'artifice lancés sur l'Arno, les arcs de triomphe dressés pour les mariages princiers, les décors et les machines de théâtre. Buontalenti était un improvisateur génial, un artiste des métamorphoses et des illusions. A travers ses dessins, les descriptions de l'époque et les gravures, son art nous apparaît dans toute son ampleur. C'est ainsi que nous connaissons la Villa Pratolino, près de Florence, avec ses grottes, ses groupes d'automates et ses jeux d'eau. Le duc avait fait édifier la villa pour Bianca Capello, la belle aventurière vénitienne, l'amante d'autrefois qu'il avait finalement épousée et avec qui il devait plus tard trouver la mort dans des circonstances mystérieuses. Chantée par le Tasse, visitée par d'innombrables voyageurs, cette villa était devenue une attraction européenne. Montaigne, enthousiasmé, s'écrie: « La beauté et richesse de ce lieu ne se peut représenter par le menu... Il y a quelque chose de miraculeux: une grotte à plusieurs demeures et pièces; cette partie surpasse tout ce que nous ayons jamais vu ailleurs. » Cette construction ne fut détruite qu'au début du XIXe siècle, frappée par la loi qui pesait sur la plupart des œuvres de Buontalenti n'appartenant pas à l'architecture pure.

D'où l'importance du seul ouvrage de ce genre qui nous ait été conservé de Buontalenti: la grotte des jardins Boboli à Florence, érigée à partir de 1583 derrière une façade commencée par Vasari, et dont l'achèvement demanda dix ans (fig. 4). Le long des



2

murs se trouvent des figures en stalactite formées au premier plan de stuc et de concrétion calcaire; puis le relief s'aplatit et ces représentations monochromes se transforment en fresques de couleur où Bernardino Poccetti a exécuté des paysages alpestres, inaccessibles et sauvages (fig. 2, 5, 7 et 9).

Quel est le thème général de la grotte, son programme iconographique?

L'auteur d'un guide de Florence du XVIe siècle mentionne la légende de Pyrrha et Deucalion rapportée par Ovide, l'unique couple humain à avoir survécu au déluge. La déesse Thémis leur avait donné l'ordre de jeter derrière eux des pierres et ces pierres se changeaient en créatures de chair, ainsi qu'on peut le lire dans les Métamorphoses: «Ces pierres commencèrent à s'amollir, à devenir flexibles, et prirent une nouvelle figure; et comme elles n'avaient déjà plus cette dureté qui leur est naturelle, on les vit croître; de sorte qu'on y apercevait, quoique confusément, quelque ressemblance avec des hommes; telle à peu près est celle qu'on remarque dans une statue de marbre que le ciseau a commencé à tailler mais qui n'est encore qu'ébauchée.»

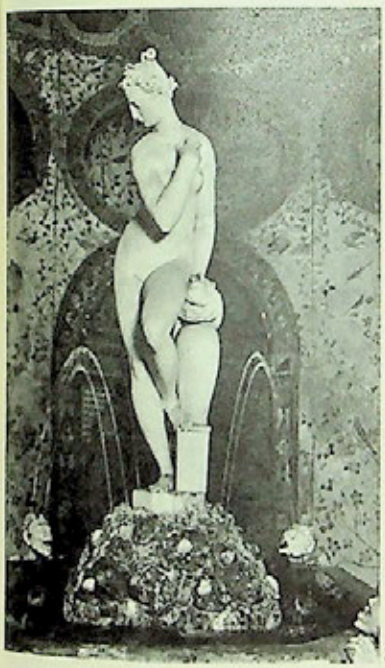
La voûte est soutenue par les esclaves de marbre de Michel-Ange, placés aux coins de la grotte, là où la poussée est la plus forte. Dans le guide, l'aspect inachevé, «non finito», de ces figures n'est pas vu comme un tragique secret de l'artiste mais interprété d'une manière toute réaliste, dans le sens de la fable ovidienne du Déluge. Toutefois la légende n'est qu'esquissée; en vain cherchons-nous à découvrir Deucalion, son épouse et le temple de Thémis. Le monde qui nous entoure ici est figé dans un état intermédiaire entre la chute et la création. Les esclaves cherchent-ils à repousser des masses de boue envahissantes ou bien se détachent-ils lentement de la matière visqueuse? Le pâtre soufflant dans sa cornemuse, les chèvres, les dieux du fleuve, les bûcherons et les bergères pourraient témoigner d'une malédiction perfide qui pétrifie les êtres et enveloppe tout d'une pluie de boue dont le durcissement interrompt les mouvements insouciants des hommes et des animaux. Mais rien ne peut être clairement interprété: ces fantômes de boue gardent un regard vivant et l'on se demande si l'existence paisible du berger est réellement compromise. Il semble malgré tout, sous sa carapace, continuer à jouer de la cornemuse et les pêcheurs à l'arrière-plan, au bord de la rivière, ne paraissent pas troublés dans leur occupation contemplative, ni les animaux qui escaladent les rochers, ni les oiseaux dans les branches. Les figures sont seulement transformées en apparitions grotesques: peut-être tout cela n'est-il qu'un jeu? C'est ce que semblent indiquer les faunes qui du haut de la voûte jettent un regard ironique sur le spectateur. Mais l'effroi n'est pas complètement banni: les nymphes qui se protègent en vain contre le torrent de limon réintroduisent l'impression de catastrophe (fig. 5).

Les arcs sur lesquels repose la voûte sont accentués par les franges de stalactites si bien que le spectateur garde la sensation de la structure architectonique de la grotte; mais partout les arêtes et les coins s'estompent et sont masqués par des excroissances poreuses. Grâce aux artifices de la peinture, on a l'impression d'une sorte de ruine, squelette d'une salle surmontée d'une coupole qui semble effondrée et laisse apparaître le ciel. Des plantes grimpantes envahissent l'édifice. Lynx, ours, tigres, léopards, chamois, chèvres, antilopes et singes escaladent les hauteurs (fig. 2 et 9). Dans la coupole à demi effondrée, le thème de la ruine est représenté comme un jeu d'illusion, thème qui se développera plus tard dans la peinture d'architecture. La construc-

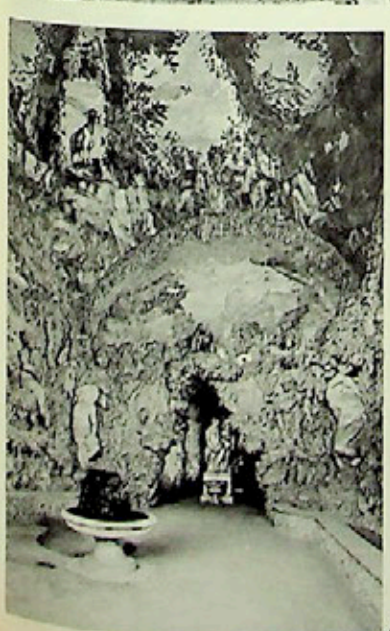
2. Fresque de Bernardino Poccetti dans la Grotte des Jardins Boboli, à Florence. Détail du plafond.

3. La « Vénus » de Jean Bologne dans l'une des salles latérales de la grotte des Jardins Boboli à Florence.

4 et 5. B. Buontalenti et B. Poccetti : Grotte des Jardins Boboli. Détail.



3



4

5

6

2 **6.** Giovanni Stradano : « Scène de chasse ». Estampe.

7. B. Buontalenti et B. Poccetti : Grotte des Jardins Boboli. Détail de la paroi de gauche.

8. Attribuée jusqu'à maintenant au Bertoja, cette esquisse, qui est en réalité une étude préparatoire pour la paroi de gauche de la Grotte des Jardins Boboli, est rendue ici à Buontalenti. Rome, Galerie Nationale.

tion en trompe-l'œil de la voûte se place dans une tradition toscane inaugurée par les fresques de Bronzino pour la chapelle d'Eléonore de Tolède au Palazzo Vecchio. C'est une étape de cette évolution que l'on retrouve dans la fresque de Poccetti où les animaux se détachent sur le ciel dans une perspective hardie. L'évolution connaîtra son apogée à Rome, au XVII^e siècle, et ce sera à nouveau dans l'œuvre des peintres toscans.

Les effets d'éclairage romantique jouaient un grand rôle dans la grotte du XVI^e siècle. La lumière pénétrait en faisceaux et formait des arcs-en-ciel. Les ouvertures, habilement cachées, étaient recouvertes de verre coloré. Dans le cas de la grotte des jardins Boboli, l'éclairage circulaire, venant d'en haut, était initialement tamisé par un aquarium. On peut imaginer la lumière crépusculaire qui filtrait à travers ce bassin peuplé de poissons, entouré d'un ciel peint traversé d'oiseaux. Les paysages des parois latérales apparaissaient derrière une haie de jets d'eau qui jaillissaient du sol et se déversaient dans des bassins de forme allongée; un bruissement perpétuel emplissait l'air.

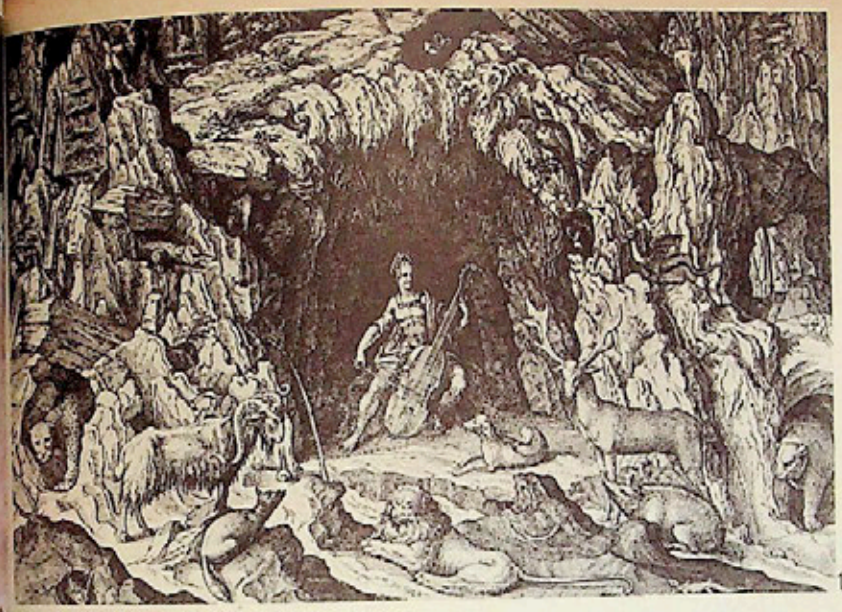
L'impression d'un monde transitoire est encore accrue par un contraste, et cela de la manière la plus raffinée. Les deux salles attenant à la grotte principale ont une architecture plus articulée, elles abritent des statues de marbre qui témoignent d'une grande virtuosité et semblent animées. On peut voir dans la première salle un groupe pour une fontaine avec Hélène et Pâris, de Vincenzo de Rossi; dans la deuxième, la Vénus de Jean Bologne. Vénus surgit du bain dans un mouvement d'une élégance hautaine sans remarquer les quatre faunes qui s'étirent au-dessus du bassin en épiant avidement cette belle image inaccessible. Cette « figura serpentinata » qui présente de tous côtés un aspect parfait, selon l'idéal formel de la fin du XVI^e siècle, semble dans son entourage rustique incarner la perfection (fig. 3).

Le projet pour la paroi latérale gauche de la grotte principale a été conservé (fig. 8). C'est ainsi que nous interprétons le *bozzetto* attribué jusqu'à maintenant à Jacopo Bertoja, le peintre de Parme qui décora de rêves érotiques la Sala del Bacio au Palazzo del Giardino dans sa ville natale. Bertoja étant mort en 1574, neuf ans avant la construction de la grotte, la question de l'auteur se repose. On ne peut avancer Poccetti. Le peintre du *bozzetto* semble beaucoup plus attiré par le bizarre que Poccetti ne l'est dans les arrière-plans de ses fresques dont l'organisation de l'espace est claire et rationnelle. Dans le bozzetto, le paysage alpestre, les animaux, le costume des pâtres et des bûcherons, tout cela trahit des modèles nordiques pour qui cette représen-

7

8

tation de la haute montagne était devenue traditionnelle dès la première moitié du siècle. Ce fantastique dans l'expression conviendrait bien à un artiste nordique. Si l'on examine des gravures tirées de projets du peintre flamand Giovanni Stradano, qui travailla à Florence, on trouve pour des thèmes comparables de nombreux éléments qui rappellent notre *bozzetto*. Dans ses scènes de chasse, apparaît le même monde montagnard inaccessible (fig. 6): arbres raidis comme des saules pleureurs gelés, sauvages croupes rocailleuses, sentiers qui serpentent le long du précipice, huttes délabrées, bourgades abandonnées. Des torrents déchaînés témoignent des forces de la nature. L'atmosphère d'angoisse est accrue par le motif de la chasse: les chiens acculent les bouquetins au pied des roches abruptes. D'en haut les chasseurs jettent des pierres qui fracassent les animaux. Les Alpes en tant que monde de l'horreur apparaissent ici selon une conception de la littérature antique qui survécut bien au-delà du XVIe siècle. La montagne, que n'a pas façonnée la main de l'homme, n'attire pas encore par son caractère sublime; on la fuit comme un lieu de péril et de mort. Les récits de voyageurs reflètent le même sentiment. Rares étaient les chasseurs, bergers, chercheurs de cristal, brûleurs de poix osant s'aventurer dans de telles régions. Que le *bozzetto* porte l'influence des gravures de



10

9. B. Buontalenti et B. Poccetti: Grotte des Jardins Boboli. Détail de la voûte.

10. - Orphée charmant les animaux -. Eau-forte illustrant l'ouvrage de Salomon de Caus, - Les raisons des forces mouvantes -. 1615.

11. Porte monumentale. Eau-forte extraite de l'- Architectura - de Wendel Dietterlin. 1593-1594.

11

Stradano ou d'un autre artiste flamand, il n'y a aucun doute. Mais les figures n'ont pas les formes puissantes des artistes du nord. On pourrait donc penser que Buontalenti lui-même a pris le pinceau pour rendre claires ses intentions aux stucateurs et aux fresquistes. Nous savons par ailleurs qu'il a travaillé au modelage des figures. Des personnages bizarrement allongés comme les porteuses d'eau et les bergers du *bozzetto* peuplent également ses dessins.

Si Stradano est exclu dans le cas de la grotte des jardins Boboli, il reste que le thème de la grotte exerça une grande attraction sur les esprits nordiques. Nous remarquons toutefois que dans le nord l'horreur comme sujet d'interprétation n'est pas toujours atténuée par une idylle frivole comme chez les artistes florentins de la fin du maniérisme. Le peintre-architecte Wendel Dietterlin, par exemple, établi à Strasbourg, a représenté la discorde qui s'établit entre les créatures après qu'Adam et Eve eurent été chassés du Paradis (fig. 11). Sur un portail de pierre reposent Adam et Eve et leurs fils Abel et Caïn. La licorne blanche, symbole de l'innocence, triomphe du sanglier, le cerf, du renard rusé; mais, malgré toute leur vertu, ils sont déchirés par une meute de chiens furieux; au-dessus de la licorne, le lion, son ennemi traditionnel, s'apprête à sauter. Hailleuses, les chèvres, créatures de Pan, assistent d'en haut au combat des animaux démoniaques et sinistres.

Autre interprétation du thème de la grotte dans les pays du nord: l'abandon mystique au sein de la nature. Ainsi le duc Guillaume de Bavière, après avoir abdiqué en faveur de son fils, aimait-il se vêtir en ermite. Il se fit ériger dans son palais au milieu de la ville de Munich une grotte qui nous est décrite par un voyageur: « Cette grotte ressemble à celles qu'on voit sur des tableaux et des gravures sur cuivre et qui sont habitées par des ermites. Elle est taillée dans le roc et plantée de sapins et d'arbres sauvages. Un filet d'eau jaillit de la pierre et forme un ruisselet, puis un vivier peuplé de serpents, lézards, crapauds et écrevisses en plomb. La grotte est tapissée d'écorce, de paille et de tiges; l'autel est en pierre. On peut voir un misérable poêle, utilisé l'hiver. Tout est sombre, mélancolique, inquiétant. Au mur, une peinture de saint François dans le désert. Le long de la paroi se dresse un arbre où est enfoncée une plaque: lorsqu'on la tire, on aperçoit dans le tronc une horloge sur laquelle on peut lire l'heure de son destin: c'est là que se cache la signification de la grotte. « Le prince y avait installé quelques ermites et y prenait parfois ses repas en leur compagnie et celle de quelques amis. »

Cette description semble convenir à la grotte reproduite par Salomon de Caus dans son ouvrage: « Les Raisons des forces mouvantes », (1615), traité sur les machines hydrauliques et leur emploi dans l'architecture des jardins (fig. 10). Le thème choisi par de Caus, Orphée et les animaux, appartient à la mythologie mais le mélange du chrétien et du profane dans l'iconographie des grottes est courant et annonce déjà l'atmosphère du parc anglais au XVIII[e] siècle. Le projet de de Caus reprend certains thèmes de la grotte des jardins Boboli, tout en les rendant plus sauvages, plus nordiques; il s'inspire également de la gravure de Wendel Dietterlin. Les édifices et jardins de de Caus ont tous été détruits mais d'après ses écrits, on se fait une image suggestive de l'homme. Comme son compatriote Bernard Palissy, c'était un huguenot d'une piété mystique et comme Palissy et Buontalenti artiste et homme de sciences à la fois, architecte de l'éphémère, personnage fantasque au tournant d'une époque nouvelle. Il construisit des cadrans solaires et des orgues hydrauliques et « une machine admirable laquelle estant posée au pied d'une figure, jettera un son au lever du soleil, ou quand le soleil donnera dessus en sorte qu'il semblera que la dite figure face le dit son ». Il traite de « la perspective avec la raison des ombres et miroirs ». Il partage l'intérêt pour la perspective avec tous les créateurs de jardins visionnaires car où pourrait-on mieux comprendre que dans la perspective l'habileté des sens mais aussi la tromperie à laquelle ils sont exposés dans les trompe-l'œil et les anamorphoses bizarres.

Nature et art sont éprouvés comme sources opposées d'expérience. Ce n'est pas la nature en tant qu'éducatrice de l'art qui est ici représentée. Buontalenti donne corps à ses visions arcadiennes dans l'étroitesse d'une ville ceinturée de murs et le duc de Bavière fait construire sa grotte dans son palais de la ville. A cette époque commence à naître une opposition à l'égard de l'antiquité et de son idéal. Les grottes, caractérisées par les contemporains comme appartenant à un style « rustique » ont donc un rôle polémique dans le domaine de l'expression artistique. L'ordonnance réfléchie de l'architecture antique est caricaturée sous forme de ruines. On se méfie du monde idéal des dieux qui peuplent les fresques de la Haute Renaissance. Les dieux ne trônent plus à une hauteur inaccessible, on ose se moquer d'eux, et ceci non seulement dans le domaine mythologique mais jusque dans le domaine religieux. Un profond pessimisme devant les forces destructrices qui habitent la nature mais aussi une intime pénétration au sein de ses mystères trouvent dans la grotte leur expression. La grotte est la réponse de l'art à ce nouvel effort pour reconnaître la nature et ses lois, « les raisons des forces mouvantes ».

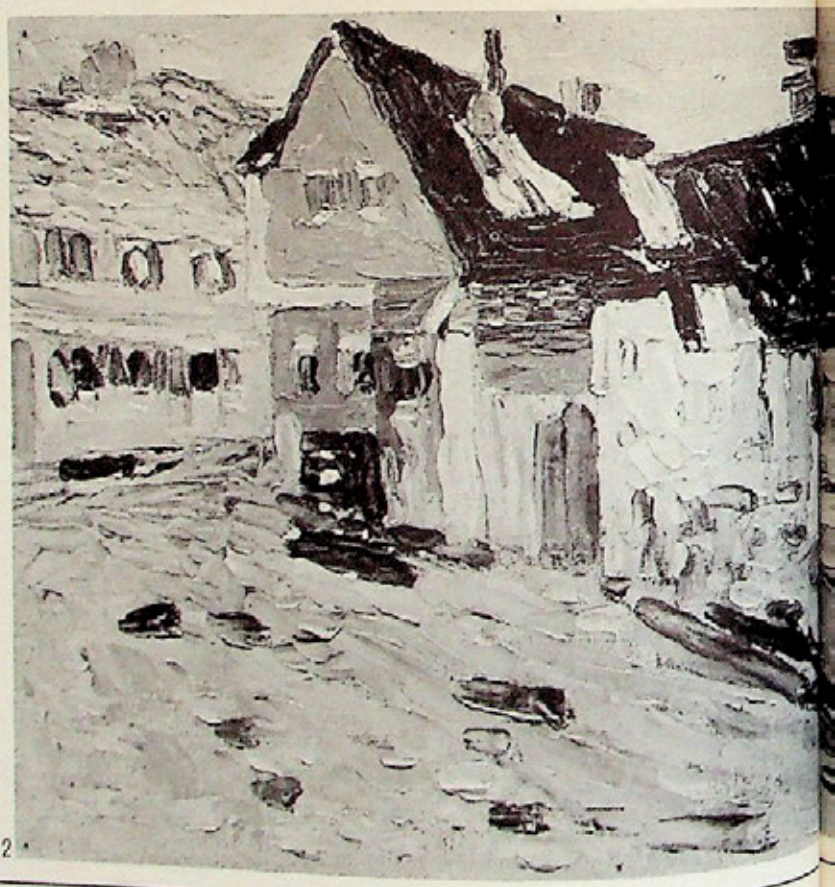
« L'affection et l'antipathie, l'agitation et le repos, la faiblesse et la fermeté... peuvent se traduire avec une exactitude mathématique par les différents aspects de la ligne et de la couleur. » Un lecteur, cherchant à deviner l'auteur de cette phrase, pourrait, non sans raison, suggérer le nom de Wassily Kandinsky qui proclamait: « Le contact de l'angle aigu d'un triangle avec un cercle n'a pas un effet moindre que celui du doigt de Dieu avec le doigt d'Adam chez Michel-Ange. Et si les doigts ne sont pas seulement de l'anatomie ou de la physiologie, mais davantage, à savoir des moyens picturaux, le triangle et le cercle ne sont pas seulement de la géométrie, mais davantage: des moyens picturaux. » Et cependant la phrase en question est extraite de « Elements of Drawing » de John Ruskin et fut écrite en 1856, dix ans avant la naissance de Kandinsky, et plus d'un demi-siècle avant son premier tableau « abstrait » — ou plutôt, non-figuratif — et ses premiers essais théoriques: « Vom Geistigen in der Kunst » (Du Spirituel dans l'Art) et« Über die Formfrage » (La Question de la Forme), publiés l'un et l'autre en 1912. Ruskin n'était pas un prophète annonçant le règne à venir de l'art abstrait, qu'il aurait certainement exécré, et c'est Kandinsky qui était un révolutionnaire lorsqu'il peignit, vers 1910, ses premières « Impressions », « Improvisations » et « Compositions », dans lesquelles il renonçait à toute imitation d'objets perçus dans le monde extérieur. Mais cette révolution n'était pas aussi inattendue qu'on pourrait le croire et Kandinsky ne fit que tirer les conséquences logiques de certaines théories esthétiques qui avaient fait l'objet de nombreuses controverses au cours du XIX^e siècle.

Le fin critique qu'était Ruskin ne pouvait ignorer les qualités expressives intrinsèques de la ligne, la forme et la couleur. Mais dans le domaine de l'art et de l'histoire, certaines réalisations ne sont possibles qu'à certaines époques. L'artiste et ses œuvres, le critique et ses idées s'inscrivent dans un contexte concret et font partie d'une tradition formée d'un mélange inextricable de théorie et de pratique. Si le rôle de l'histoire de l'art est de décrire cette tradition et son évolution, Kandinsky y occupe une place importante, en dehors de toute évaluation esthétique de son œuvre prolixe.

Pour Ruskin, il était inconcevable d'imaginer une œuvre d'art autrement que comme une copie de la réalité, car ses jugements se basaient sur une tradition développée à partir du classicisme et de ses valeurs esthétiques. L'exemple cité est tiré d'un manuel pour artistes amateurs, dans lequel Ruskin les exhortait à dessiner correctement d'après nature, mais aussi à communiquer à leurs œuvres des qualités expressives inspirées par des sentiments sincères. Que Kandinsky ait ou non connu cet ouvrage de Ruskin, il connaissait certainement un essai de Tolstoï qui donna lieu à de nombreuses controverses, « Qu'est-ce que l'Art? », publié en 1896, l'année où Kandinsky quitta la Russie pour aller s'installer à Munich et s'adonner à la peinture. Tolstoï, dont les théories esthétiques devaient beaucoup à Ruskin, écrivait: « Evoquer dans son esprit un sentiment que l'on a ressenti, et, l'ayant ainsi évoqué, le traduire ensuite par des mouvements, des lignes, des couleurs, des sons ou des formes exprimés par des mots pour le faire partager à d'autres — c'est là le rôle de l'art. » Remarquons que Tolstoï ne se contentait pas de proposer une théorie de l'expression artistique mais que, comme Kandinsky, il chercha toute sa vie à démontrer l'existence d'un dénominateur commun à tous les arts.

Mais Tolstoï et Ruskin n'étaient pas les premiers à s'intéresser aux qualités expres-

1



2

3

KANDINSKY

4

L. D. ETTLINGER

1 « Weisser Punkt » (Point blanc). Huile sur toile. 91,15×73 cm. Signé des initiales et daté '23.

2 « Kallmünz, Oberpfalz ». Huile sur toile. 24 × 33 cm. Signé. 1903.

3 « Betonte Ecken » (Coins mis en valeur) Huile sur toile. 130× 130 cm. Signé des initiales et daté '23.

4 « Grande étude ». Huile sur toile. 100,5×79 cm. Signé des initiales, daté '14

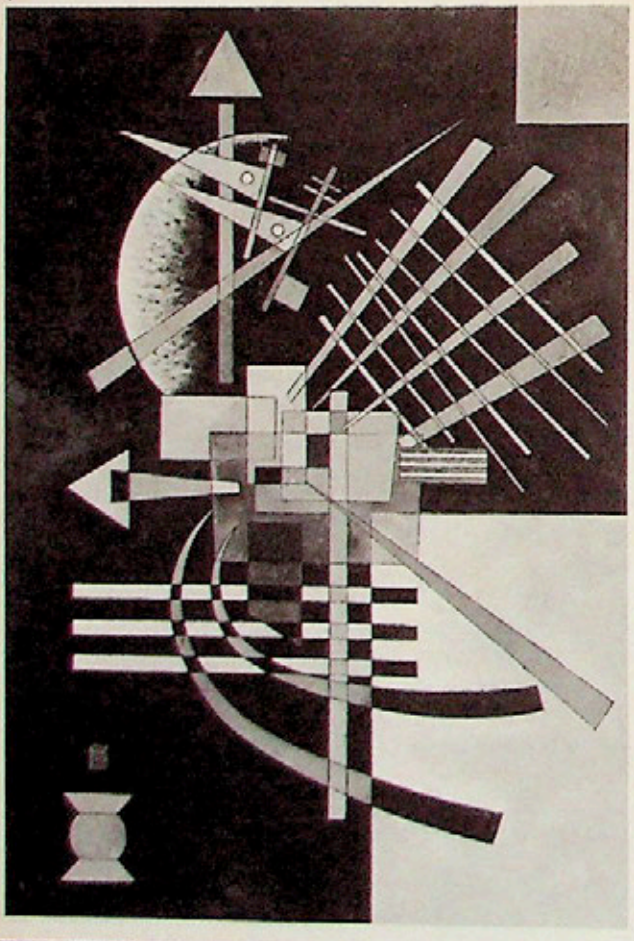
1 « Oben und Links » (En haut, à gauche). Huile sur carton. 69,5×49,5 cm. Signé des initiales et daté '25.

2 « Sich Aufhellend » (En s'éclaircissant). Huile sur toile. 70×59,5 cm. Signé des initiales et daté '24

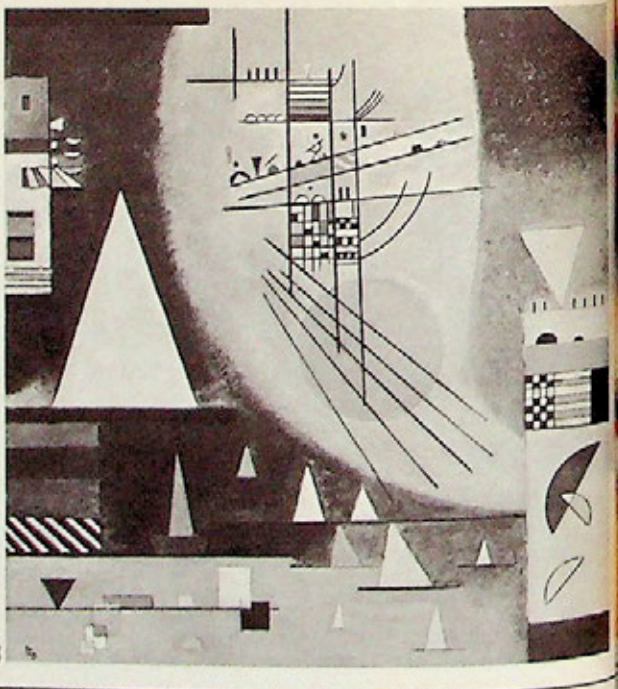
3 « Still » (Tranquille). Huile sur carton. 55,25×49,25 cm. Signé des initiales et daté '24.

4 « Improvisation ». Huile sur toile. 111×110,5 cm. Daté 1914.

1



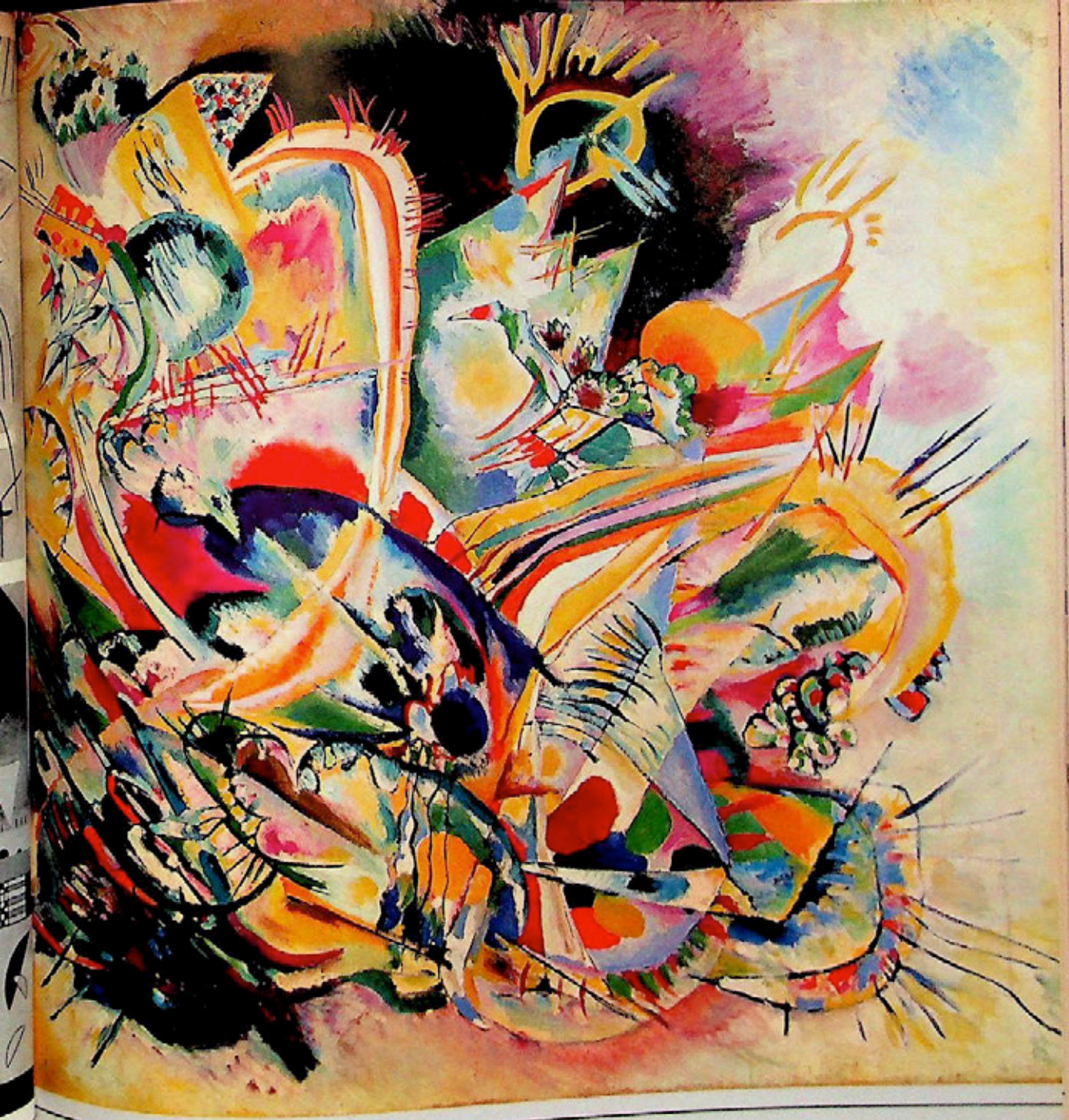
2



3

sives de la ligne et de la couleur et il est possible que Kandinsky ait connu des sources beaucoup plus anciennes. Dès 1827, un artiste néerlandais, Humbert de Superville, avait étudié ces questions dans son « Essai sur les Signes inconditionnels dans l'Art » et Charles Blanc, dans sa « Grammaire des Arts du Dessin », publiée en 1867, avait emprunté de nombreuses citations au traité de Superville. C'est Blanc, sans doute, qui transmit ces théories aux peintres post-impressionnistes — Seurat en particulier — et c'est probablement lui qui fit connaître Superville à Kandinsky. Une courte citation de Superville suffira à montrer l'intérêt qu'il présentait pour Kandinsky. Dans son « Essai », Superville pose la question: « Les couleurs exercent-elles sur nous une influence morale? » Il y répond: « Toute la question se réduirait à ses moindres termes, si nous pouvions considérer les couleurs abstraitement, de même que nous venons de considérer et interpréter, jusqu'ici, de simples tracés linéaires, indépendamment de toute idée d'accident ou de qualité concrète. » Ceci pourrait servir d'exergue à l'œuvre de Kandinsky.

Cependant, tous les auteurs que nous avons cités n'auraient jamais admis qu'un simple « ornement » pût avoir la même fonction qu'une véritable composition, et tous croyaient à la haute mission morale de l'art figuratif. Pour eux, la perfection artistique consistait en une habile imitation de la nature accompagnée de sentiments sincères. C'est uniquement pour améliorer cette imitation qu'ils s'intéressaient aux problèmes de structure. Kandinsky, le premier, dépouilla la peinture figurative de sa substance pour ne conserver que le squelette structural.



Il ne s'agissait cependant pas pour lui d'un simple effort intellectuel, d'un acte d'abstraction. Il considérait ces mêmes théories de lignes et couleurs expressives à une autre période de l'histoire, et par conséquent dans un autre contexte. Lorsque Kandinsky se mit à peindre, au début du siècle, l'acceptation aveugle de la tradition classique et le monopole de l'art figuratif commençaient déjà à être mis en question. Les Impressionnistes, disent certains historiens, avaient poussé à ses dernières limites la représentation des images perçues et il ne restait plus rien à faire dans cette direction. Mais peut-on vraiment expliquer un phénomène historique — particulièrement dans le domaine des arts visuels — d'une façon aussi négative, et ne serait-il pas préférable de chercher ailleurs une explication positive?

En 1900 les arts — et surtout la peinture et la sculpture — de périodes et de pays que les générations précédentes avaient soit ignorés, soit rejetés, commençaient à se populariser. Au début du XIX^e^ siècle, on avait redécouvert l'art du Moyen Age. Puis, la colonisation rapide de l'Afrique et des Mers du Sud annexa les soi-disant Primitifs au patrimoine européen. D'autre part, l'art folklorique était mieux compris. Des objets que l'on avait autrefois collectionnés comme des spécimens de monstruosités exotiques étaient maintenant admirés et appréciés. Dans toute l'Europe, les musées, les collections et les publications répandirent ces formes d'art insolites et, avec elles, une conception plus large de l'essence de l'art. Cette nouvelle évolution du goût n'était devenue possible qu'après une réinterprétation de l'idée romantique selon laquelle l'art est avant tout un

1 « Riss
Huil
101×
des ir
'26.

2 « Rot
ton
sur to
cm. 1

3 « Sch
plana
carto
Signé
et da

4 « Ge
(Ce
Huile
70×
des
'26.

5 « Ru
Hui
52×
et d

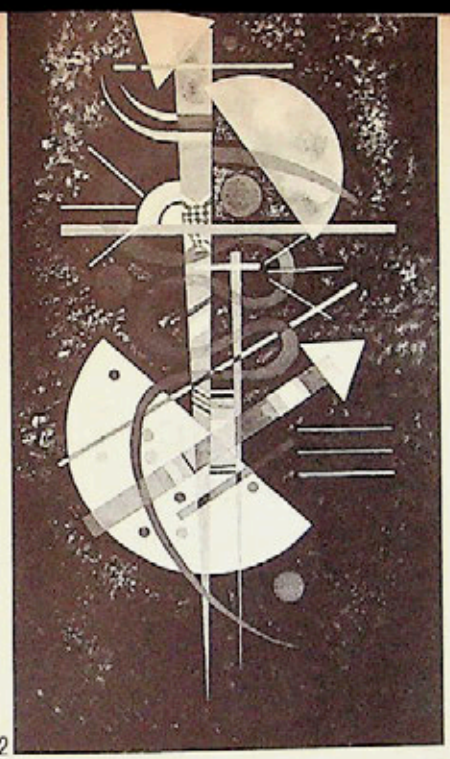
1 « Riss » (Crevasse). Huile sur toile. 101×82 cm. Signé des initiales et daté '26.

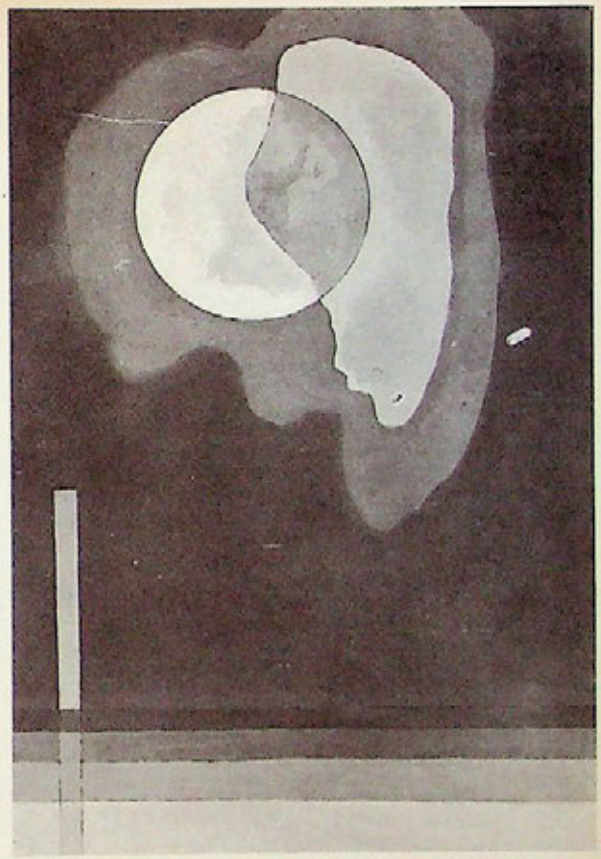
2 « Roter stab » (Bâton rouge). Huile sur toile. 91,5×51,5 cm. 1927.

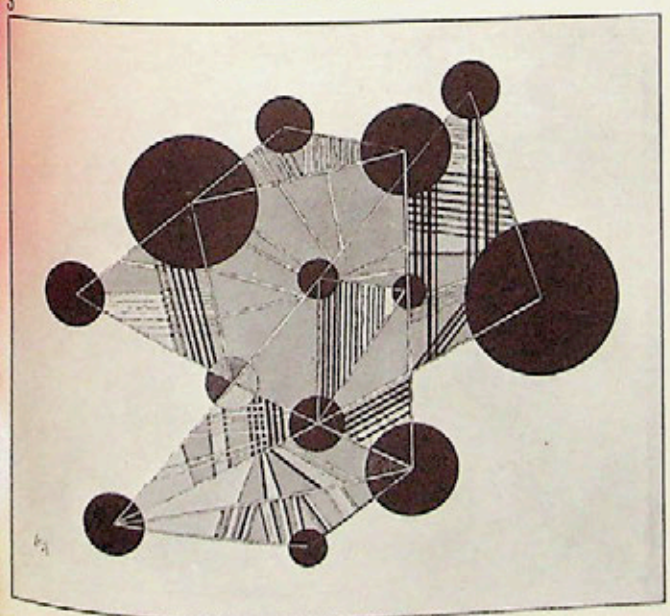
3 « Schweben » (En planant). Huile sur carton. 46×54 cm. Signé des initiales et daté '27.

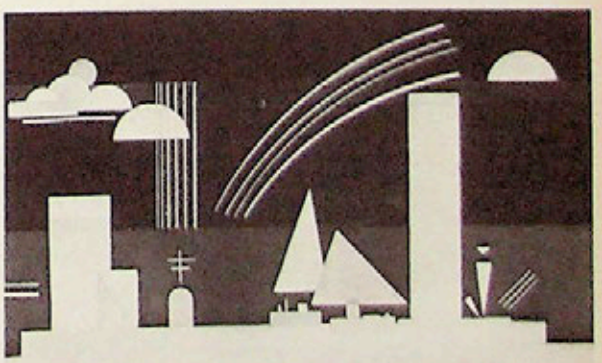
4 « Gelber Kreis » (Cercle jaune). Huile sur carton. 70×49,5 cm. Signé des initiales, daté '26.

5 « Ruhe » (Sérénité). Huile sur toile. 52×78,5 cm. Signé et daté '28.







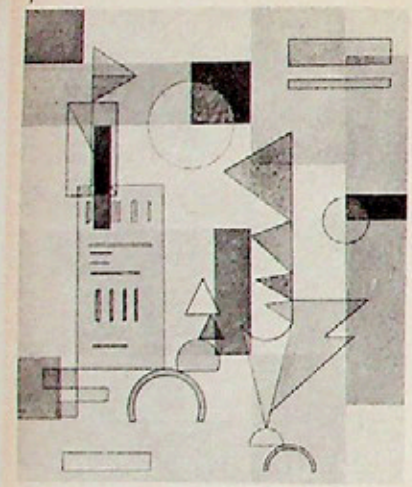


moyen d'expression. Maintenant, devant ces nouveaux exemples de cultures différentes, on s'apercevait que l'art peut s'exprimer dans de nombreuses langues, et que chaque artiste véritable se façonne un langage qui lui est propre, pour communiquer ses sentiments et ses idées. Autrement dit: l'expression remplaça l'imitation.

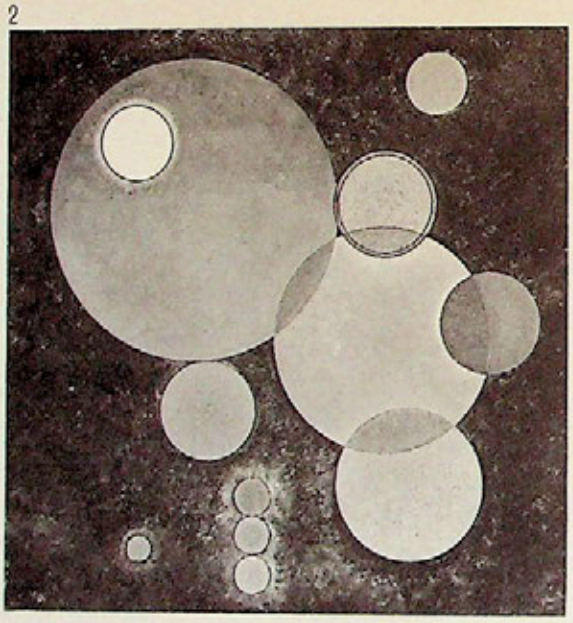
Il fut alors possible de réinterpréter les théories de Superville et d'autres. Si l'art ne se bornait plus à la reproduction exacte de l'objet perçu — de ce que l'œil avait vraiment vu ou aurait pu voir — et si les formes maladroites des arts « primitifs » et folkloriques pouvaient renfermer et exprimer une expérience réelle, on devait donc pouvoir explorer et utiliser les qualités expressives intrinsèques des lignes, des motifs et des couleurs. Derrière ces différents modes de création artistique se cachait sans doute une unité beaucoup plus profonde et fondamentale du concept de l'art. Et en effet, en 1908, l'historien de l'art allemand Wilhelm Worringer affirmait, dans son livre « Abstraktion und Einfühlung » (Abstraction et Empathie), que l'art abstrait était une forme artistique aussi fondamentale que l'art d'imitation. Il importe peu que les arguments vagues de Worringer aient été erronés, aussi bien dans le domaine de l'histoire que dans celui de la psychologie; sa théorie, publiée au bon moment, n'en eut pas moins des répercussions importantes chez les critiques et les artistes. Kandinsky, déjà préoccupé par les problèmes qu'il allait exposer, quelques années plus tard, dans « Du Spirituel dans l'Art », connaissait bien le livre et son auteur.

Kandinsky, comme il l'a dit lui-même, se familiarisa de bonne heure — avant même de

1



2



1 « Schichten » (Stratifications). Huile et détrempe sur bois. 50 × 39,75 cm. Signé des initiales et daté '32.

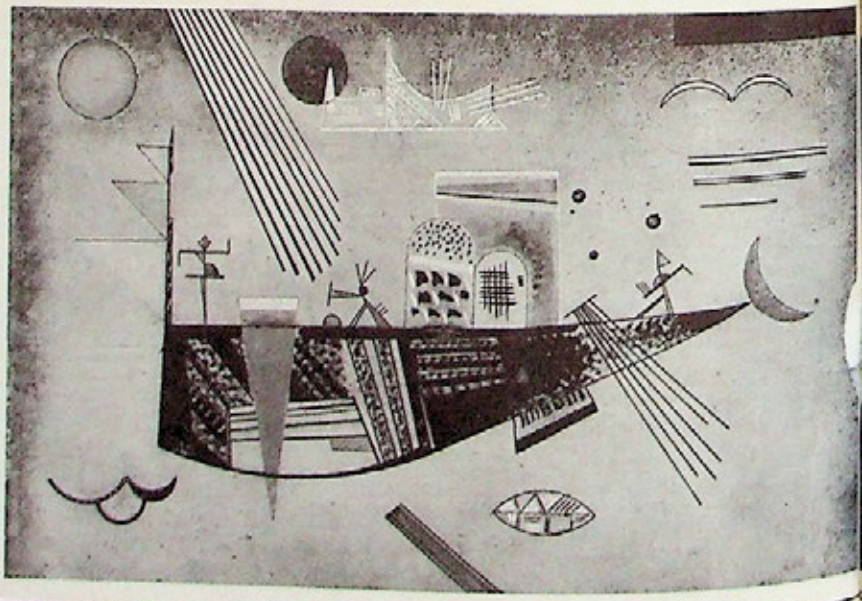
2 « Kreise im Braun » (Cercles dans le brun). Huile sur bois. 48,5×48,5 cm. Signé des initiales et daté '29.

3 « Gedrückt » (Compression). Huile sur carton. 70×48,25 cm. Signé des initiales et daté '28.

4 « Launisch » (Capricieux). Huile sur carton. 40,5×56 cm. Signé des initiales, daté '30.

3

4



se mettre à étudier la peinture à l'âge de 30 ans — avec les formes artistiques récemment découvertes et avec l'art folklorique russe, puis plus tard bavarois. De plus, il eut la chance d'arriver à Munich en 1896, à l'apogée d'un nouveau mouvement artistique. La même année, Bing venait d'ouvrir à Paris sa célèbre boutique « Art Nouveau », qui devait donner son nom à un style, et à Munich un groupe d'artistes venait de fonder la publication « Die Jugend », qui devait de son côté donner son nom au mouvement allemand correspondant: « Der Jugendstil ».

« The Studio » fut fondé en 1893, « Pan » en 1895 et « Ver Sacrum » — le porte-parole de l'école de Vienne — allait suivre en 1898. A l'exposition annuelle de Munich en 1897, les artistes de « Die Jugend » furent largement représentés et en 1900 on put y voir des œuvres de Klimt et de Mackintosh. Certes, les représentants de l'« Art Nouveau » s'intéressaient surtout à la décoration et aux arts graphiques, mais ils explorèrent les problèmes fondamentaux de la ligne, du motif et de la couleur, sans nécessairement se préoccuper de leur signification figurative.

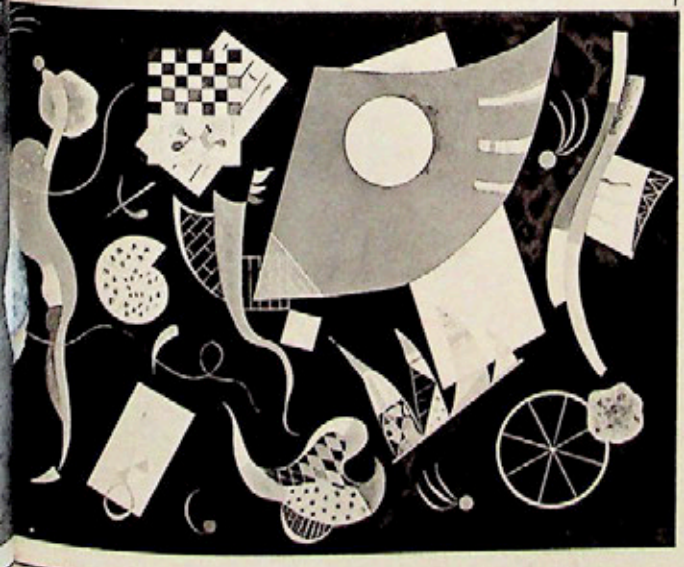
Kandinsky, naturellement, passa par une véritable phase « Jugendstil », qui constitua une période de formation indispensable pour ses œuvres futures. Il valait mieux pour lui, d'ailleurs, puisqu'il n'arriva jamais à s'acquitter avec compétence du dessin « académique »: il a raconté qu'il échoua au concours d'admission de la classe de dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Munich, où il ne fut admis que plus tard, grâce à des croquis de paysages.

Mais le fait qu'au début du XX[e] siècle, une réinterprétation des théories de l'expression

5

6

7



5 « Ergänztes Braun » (Brun complété). Huile sur toile. 81,25× 100,5 cm. Signé des initiales et daté '35.

6 « Fächerförmig » (En forme d'éventail). Huile et détrempe sur bois. 57×42 cm. Signé des initiales et daté '43.

7 « Der Gute Kontakt » (Bon contact). Huile sur toile. 89×116,25. Signé des initiales et daté '38.

...istique était devenue possible, et d'autre ...art la familiarisation de Kandinsky avec les ...éthodes et les intentions de l'« Art Nou...eau », ne suffisent pas à expliquer sa con...ersion à l'art non figuratif et encore moins ... profonde signification spirituelle que cet ...t allait prendre pour lui. D'autres artistes ...doptèrent aussi l'abstraction — en particu...r Van der Velde et le peintre allemand ...dolf Hoelzel — mais aucun d'eux ne créa ... nouveau langage artistique logique et ...oureux, comme le fit Kandinsky. C'est ...ns doute sa personnalité bien particulière — ce curieux mélange d'intellectuel imbu de théories et d'artiste visionnaire — qui le poussa non seulement à élaborer une théorie parallèlement à l'œuvre peinte, mais aussi à fonder à plusieurs reprises des écoles ou groupes artistiques. Mais ce n'est pas tout. Deux obsessions fondamentales caractérisent son art, et en particulier les œuvres qui l'ont rendu célèbre: la couleur d'une part, et d'autre part l'expression par la peinture de vérités spirituelles profondes.

Ce n'est pas par hasard que l'essai autobiographique qu'il rédigea pour la première fois en 1913 — alors qu'il s'efforçait déjà de découvrir un nouveau langage artistique non figuratif se basant presqu'exclusivement sur la couleur — commence, sans autre préliminaire, par l'évocation d'un souvenir d'enfance ayant trait aux couleurs: « Les premières couleurs qui m'impressionnèrent fortement furent un vert clair luxuriant, le rouge, le noir et le jaune. Leur souvenir remonte à ma troisième année. Je vis ces couleurs sur différents objets que mes yeux revoient aujourd'hui avec beaucoup moins de netteté que les couleurs elles-mêmes. »

(Suite en page 50.)

1. *A Venise, vers 1865. Promenade en gondole au large de la Place St-Marc.*

2. *Karl Bædeker. Lithographie de C.-C. Last. Paris, Bibliothèque Nationale.*

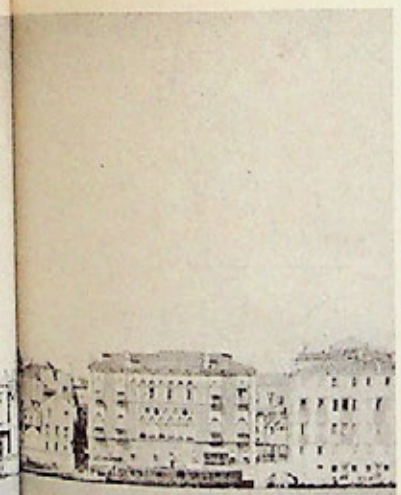
Il y a un siècle paraissait le premier *Baedeker* sur l'Italie. Les *Baedeker* allaient fixer le modèle des guides pour touristes amateurs d'art. Moins indulgent que les guides actuels, Bædeker donne une image savoureuse de l'Italie d'il y a cent ans et, sans le vouloir, de lui-même.

Les guides touristiques d'aujourd'hui promettent l'imprévu, ceux de jadis avaient pour but de l'épargner à leurs lecteurs. Les rédacteurs des guides d'aujourd'hui entretiennent volontiers le mythe d'une humanité primitive et innocente, en train de nous sourire au bout du voyage, tout absorbée par ses coutumes

1

PAR JEAN-FRANÇOIS REVEL

locales, ses réjouissances populaires «traditionnelles», célébrations de moissons et de vendanges, carnavals, pardons, « corsos fleuris » et autres abominations suscitées par les commerçants et subventionnées par les municipalités. Les guides de jadis enseignaient au contraire le plus souvent à ne pas tomber dans



UN PÈLERIN SOUPÇONNEUX: KARL BAEDEKER

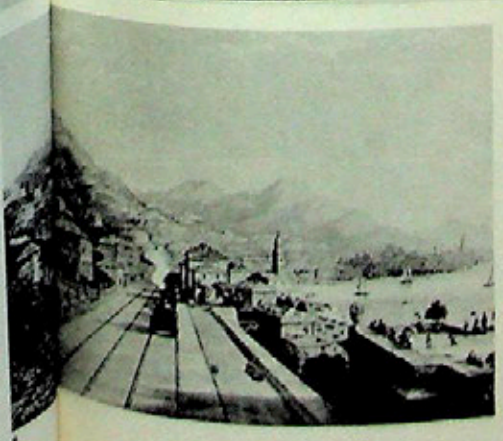
les chausse-trapes et à jouir en paix des œuvres d'art et de la nature.

Prenons un exemple dans le Bædeker italien du siècle dernier. La fête siennoise du *palio*, dont l'image orne aujourd'hui les dépliants des agences de voyage du monde entier, mais qui sans doute alors ne s'était pas frelatée, y est à peine mentionnée: « Au centre de la ville est la belle Piazza del Campo, nom dont elle est redevable aux vers de Dante (Purgat. 11, 134). On y donne encore le 15 Août des courses de chevaux appelées *il Palio.* » Ouvrons notre Guide Bleu actuel: toute référence à Dante à propos du *Campo* a disparu. Par contre, à propos du *palio*, devenu une simple mascarade d'opéra comique, on lit: « Le voyageur qui le pourra ne devra pas perdre l'occasion d'assister à la *Course du Palio*, très caractéristique, qui a lieu le 2 juillet et le 16 août de chaque année. Elle consiste en un cortège composé de représentants des 17 *contrade* (quartiers) de la ville en costumes du Moyen-Age et en une course de 10 chevaux, où l'on donne un gonfalon, le « palio », comme prix au vainqueur ». Si Bædeker vivait, il aurait écrit à peu près ceci: « Le voyageur soucieux de goûter le charme de Sienne évitera soigneusement d'aborder cette ville un 2 juillet ou un 16 août, jours où a lieu la fête du *palio*. Cette course de chevaux annuelle n'est plus aujourd'hui qu'un moyen d'attirer les foules touristiques, notamment par un déploiement de coutumes « historiques » d'un goût douteux. Ces jours-là il est impossible de se promener dans les rues, trop étroites pour contenir le flot des voitures et des cars qui s'y trouvent bloqués. On ne peut davantage saisir la beauté des dimensions et des couleurs de la place du Campo, encombrée de gradins, de barrières, et recouverte d'un terreau destiné à permettre aux chevaux de galoper. Les prix des restaurants sont doublés ou triplés. Les

personnes qui tiennent néanmoins à assister à ce spectacle devront louer leurs places très longtemps à l'avance, en s'adressant à l'office italien de tourisme de leur résidence. »

Avant d'être une firme, Bædeker fut un homme. Avant de devenir un nom commun, signifiant « renseignements universels sur » (car il y eut des « bædeker de l'amour » totalement étrangers à la firme de Leipzig, et Freud se moque des systèmes philosophiques en les traitant de « bædeker de la pensée »), Karl Bædeker fut le nom d'un voyageur de chair et d'os, qui résuma les leçons de sa vie itinérante en une série de manuels. Comme tous les guides, les Bædeker devinrent ensuite des œuvres collectives, mais les premiers furent de véritables livres écrits par un seul auteur, et faisant état non seulement de connaissances mais de réactions individuelles et de besoins pratiques. On a tendance maintenant à réinventer les guides « personnalisés ». Mais on ne peut éprouver le besoin de « personnaliser » que ce qui a été tout d'abord dépersonnalisé. En matière de voyage comme en bien d'autres, notre temps souffre d'une sur-information qui est en même temps une pseudo-information. Les guides nous donnent rarement les bonnes clés. C'est pourquoi nous accueillons avidement toute information orale que peut nous fournir un ami arrivant d'un pays étranger. Les premiers Bædeker sont aux manuels de voyage actuels ce que la médecine de clinicien est à la médecine de laboratoire.

Karl Bædeker naquit en 1801. Il était fils d'un éditeur-imprimeur d'Essen, Gottschalk Theodoric Bædeker (1778-1841). La maison

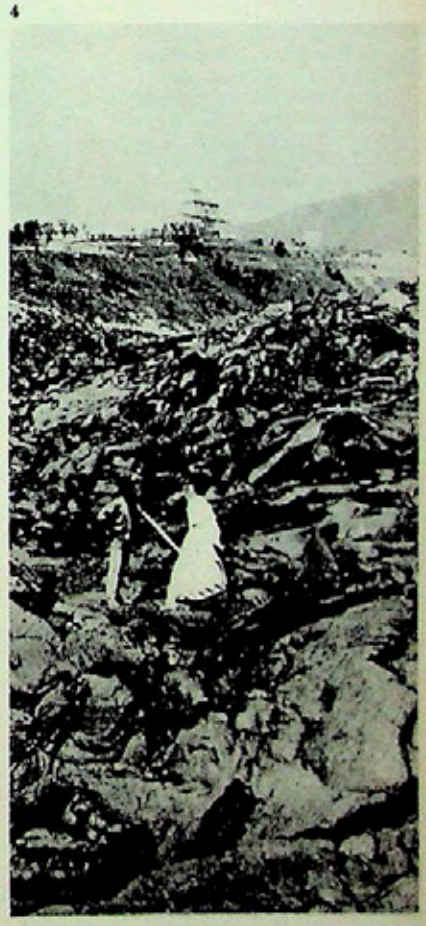


1. *L'échoppe d'un marchand de macaronis à Portici, photographiée vers 1879. Bibliothèque Nationale, Collection Sirot.*

2. *Vue générale de Gênes. Le port et la voie ferrée. Gravure de C. Bossoli, 1860.*

3. *Photographie à l'usage des touristes se rendant à Naples (1879) : cireurs empressés, mais pick-pocket expéditifs... Bibliothèque Nationale, Collection Sirot.*

4. *Sur les laves du Vésuve après l'éruption de 1872. Photographie de l'époque. Bibliothèque Nationale, Collection Sirot.*



Bædeker se transporta d'abord d'Essen à Coblence et, plus tard, après la mort de Karl, à Leipzig. Ayant acheté les droits d'un récit de voyage le long du Rhin, dû à un certain Klein, Karl Bædeker eut l'idée, avant de le rééditer, de refaire lui-même l'itinéraire de Klein pour le compléter au besoin. A cette époque il existait en Europe deux grandes collections de guides: en anglais, celle de John Murray (1808-1892), troisième de ce nom dans l'illustre dynastie d'éditeurs anglais, inventeur de la série fameuse, dont il rédigea personnellement plusieurs volumes, des *Murray's Handbooks for travellers*; et, en français, les *Joanne*, œuvre d'Adolphe Joanne (1823-1881), aidé par son fils Paul, édités par Hachette, et ancêtres de nos *guides bleus*. Karl Bædeker prit pour modèle les uns et les

autres. C'est en vérifiant sur les bords du Rhin les descriptions et les renseignements du « Klein » qu'il fut amené à récrire presque entièrement l'ouvrage, en l'enrichissant de ses souvenirs et de son expérience pratique. Ce fut l'origine du *Guide du Voyageur sur les bords du Rhin*, qui sert encore aujourd'hui de livre de lecture et de dictée dans les écoles primaires en Alsace. Le succès de ce livre fit comprendre à Bædeker que les Murray et les Joanne, magré leur sérieux documentaire et leurs mérites littéraires, avaient le défaut de s'adresser aux voyageurs riches et de survoler les problèmes matériels. Lui, Bædeker, par goût, voyageait souvent à pied, ou expérimentait les moyens de transport les plus économiques, il avait donc pu introduire dans son guide mille recettes de voyage précieuses pour le touriste aux ressources modestes. Son coup de génie fut de savoir aussitôt qu'au moment où croissait la classe moyenne dans toute l'Europe occidentale naissait donc également le besoin de guides fournissant des informations exactes sur les auberges, les prix de location d'une paire de mulets, le coût de la vie, le prix d'un repas, le montant d'un pourboire, les tarifs des diligences (ou des chemins de fer à leur début) et la propreté des draps. Dès lors, sa méthode était trouvée: voyageant incognito, indépendant de tout appui financier, réfractaire à toute pression, sévère pour les hôteliers et prodigieusement regardant à la dépense, il donna des conseils vraiment utiles, fit rapidement autorité en raison de l'honnêteté et de la perspicacité de ses recommandations, de sorte que ses louanges et ses blâmes rencontrèrent bientôt une créance universelle. Il publia successivement *La Belgique et la Hollande*, *L'Allemagne Centrale et Septentrionale*, *L'Allemagne Méridionale et l'Autriche*, enfin, *Paris et ses environs*, pour lequel il se fit aider. Leurs cartes précises, leurs renseignements pratiques constamment tenus à jour, firent des Bædeker, qui adoptent en 1842 leur couverture rouge caractéristique, les plus lus des guides européens de la fin du XIX^e^ siècle. Ils furent très vite traduits dans les principales langues.

Lorsque Karl Bædeker mourut, en 1859, il était en train de mettre la dernière main à celui de ses guides qui devait être le plus utilisé: l'*Italie*. Ses fils en assurèrent la publication, qui se fit en trois volumes. Le premier de ces volumes, *L'Italie Centrale*, parut en 1861. On peut le considérer comme le reflet fidèle de la pensée et du style de Karl; et, notamment, l'Introduction générale, valable pour les trois volumes, porte bien sa marque: « Le présent ouvrage a le même but que nos autres publications du même genre, écrit-il, déjà suffisamment connues du grand public: c'est-à-dire de garantir autant que possible l'*indépendance* du voyageur; de le soustraire à la société aussi désagréable que coûteuse des commissionnaires, cicérones, etc., dont les explications oiseuses suffisent déjà à elles seules à le priver de toute jouissance, surtout intellectuelle; de le délivrer de la tutelle gênante et souvent invisible des guides de toute espèce, des cochers et des aubergistes; de l'aider à rester indépendant et à jouir, l'esprit dispos et les yeux ouverts, de toutes les impressions de son voyage.» Une fois de plus l'auteur souligne que les indications données au voyageur sont « basées sur son expérience personnelle. »

En somme le bædekeriste moyen est un homme assez sauvage, qui n'aime pas être dérangé dans ses pensées, qui est pourvu d'argent mais sans excès, animé d'une grande curiosité mais sans naïveté: il est cultivé et sait parfaitement ce qu'il est venu voir, en fait de monuments et de musées. Le bædekeriste n'est donc plus l'aristocrate qui se déplace avec ses propres véhicules et sa suite;

1

2

3

1. *La chartreuse de Vallombrosa en hiver. Lithographie de André Durand et Eugène Lauri, extraite de « La Toscane, Album monumental et touristique exécuté sous la direction d'Anatole Demidoff », publié à Paris en 1863.*

2. *Vue de Naples prise de la mer. Gravure de Pietro Parboni d'après Sebastiano Rossi, 1829.*

3. *Inondation de la Place Navone. Lithographie de Le Villain d'après Thomas pour le recueil de Le Villain « Un an à Rome et dans ses environs », 1823.*

il n'est pas encore le mouton béat du tourisme actuel, à la fois ignorant, indifférent et extatique, prêt à s'ennuyer au musée et à se laisser exploiter à l'hôtel pourvu qu'on lui fasse avaler la poussière du *patio*. Il est significatif que le Bædeker ne contienne aucune de ces complaisances au faux pittoresque, au folklorisme de pacotille et aux historiettes pseudo-historiques dont sont truffés les guides modernes pour animer un intérêt que de véritables raisons de voyager ne semblent pas pouvoir soutenir. Bædeker insiste en outre beaucoup pour que l'on sache, au moins un peu, la langue du pays, toujours afin de pouvoir se dispenser des intermédiaires et conduire librement son voyage. Il confectionna d'ailleurs aussi un manuel de conversation en quatre langues. Le bædekerisme de la moyenne bourgeoise intellectuelle de l'Europe libérale et voltairienne (jeunes médecins, jeunes avocats, étudiants d'universités allemandes venant de recevoir le titre de docteur, fils de négociants auxquels on laisse quelques années de loisir avant leur entrée dans la firme paternelle) s'accompagne tout naturellement d'une certaine fierté républicaine: « La métamorphose de l'État Républicain en Monarchie Militaire, — écrit par exemple Bædeker dans sa notice historique sur Rome, — devait nécessairement avoir pour résultat une nouvelle période d'activité architecturale. Les usurpateurs aiment volontiers à éclipser les anciens monuments par de nouvelles et plus brillantes créations qui rejettent dans l'ombre les souvenirs historiques eux-mêmes attachés à ces monuments ».

Cette phrase figure dans l'édition française, parue sous le second Empire, de l'*Italie Centrale*... Outre la polémique allusive qu'elle implique, elle nous fait constater la qualité littéraire des Bædeker. Les guides du XIXe siècle étaient *écrits*, comme des livres, ils étaient traduits mieux que ne le sont aujourd'hui la plupart des livres. Il n'y a pas un germanisme dans toute l'édition française du Bædeker: on croit lire un premier jet en français.

Eplucher ce Bædeker vieux de cent ans pour mesurer l'élargissement du goût depuis lors, les découvertes des historiens d'art et les progrès de la science des attributions n'aurait pas grand intérêt: Bædeker n'est à cet égard qu'un reflet, comme tous les guides. Par contre, il demeure ou plutôt il est devenu un remarquable document sociologique et historique sur l'Italie du siècle dernier, juste avant l'Unité, et un document psychologique sur l'état d'esprit dans lequel les Européens du nord abordaient la péninsule.

Le bædekeriste de 1860 est un positiviste. Son apparition marque la fin de l'Italie romantique créée par Chateaubriand et Stendhal, Byron et Musset. Il se félicite de la suppression progressive des frontières intérieures et du développement des chemins de fer. « Il est vrai, dit-il, que la poésie du voyage, avec ses nombreuses petites aventures, telles qu'on les trouve racontées par une foule de livres, a

bien diminué; mais l'on préférera toujours, nous le croyons, l'agrément d'un voyage commode, en chemin de fer, à la poésie toujours fort dangereuse d'une attaque de brigands ». Malgré ces améliorations, reste le fait fondamental que « tout voyageur est considéré comme un objet auquel il faut faire dégorger autant d'argent que possible, tant par les aubergistes et leurs garçons, que par les cochers, faquins et toutes les personnes avec lesquelles on a affaire tous les jours. ». D'où toute une série de précautions, avec la conduite et les propos à tenir dans des cas prévus: « A Naples, le tarif des fiacres est par exemple de 50 c. pour une course. Néanmoins le cocher saura vous entourer en un clin d'œil d'une vingtaine de personnes qui vous feront serment que la course coûte 5 Fr. *Ebben, mostrami la tariffa.* « Ma signore, siamo galanti uomini. » *Voglio vedere la tariffa* « Non l'abbiamo. » *Va bene, allora ti do mezza lira.* Et le public de rire aux éclats du cocher éconduit ». Lorsqu'on se sert pour voyager des Voiturins (Vetturini), voitures de taille moyenne comportant 6 à 8 places que l'on peut retenir pour une seule compagnie ou partager avec d'autres, il faudra établir avant le départ un contrat *écrit* avec le cocher. Ce contrat, dont Bædeker donne une rédaction détaillée en italien, prévoit, pour une somme globale, le logement à chaque étape par les soins du cocher « dans un hôtel de première qualité », les repas, en spécifiant le nombre de plats par repas, et tous les pourboires ou redevances. Bien entendu, Bædeker donne la liste détaillée des pourboires en toutes circonstances, et il va jusqu'à connaître la psychologie sous ce rapport de certains Italiens nommément désignés, par exemple celle du gardien du Musée des Antiquités Etrusques de Cortone: « Le gardien se plaint si on lui donne moins d'une lire, mais on ne prendra pas garde à ses réclamations ». La tenue à jour du guide est poussée par Bædeker si loin qu'elle s'étend jusqu'au bulletin de santé d'un individu bien précis: à Corneto « les clefs des sépultures sont entre les mains d'Agapito Aldanesi, homme très instruit, mais déjà un peu vieux ». Hâtons-nous donc si nous voulons profiter du savoir d'Agapito!

Toujours stipuler d'avance les prix, toujours faire préciser que tel ou tel élément sera bien fourni, par exemple, en allant à Tivoli, « ne pas négliger de stipuler expressément le détour jusqu'à la villa d'Adrien ». Aussi bien, le brigandage continue à sévir, malgré les efforts louables du nouveau Royaume d'Italie, et ce qu'on devait appeler plus tard la *mafia* existe déjà: « Le brigandage est en outre regardé comme une spéculation par certains propriétaires, qui arment une bande, lui accordent leur protection et un refuge, et partagent avec elle le butin ». Mais, en définitive, « nul n'en sera quitte sans payer », c'est-à-dire à payer plus qu'il ne faudrait, et cela d'autant qu'il est fort difficile de se reconnaître au milieu des diverses monnaies encore en usage en Italie. Malgré l'adoption officielle du franc ou lire et du système décimal par le Royaume d'Italie et même pour l'Etat de l'Eglise, le peuple compte encore en anciens Scudi, Paoli, Bajocchi (le *baïoque*) à Rome, en Ombrie et dans les Marches; en Francesconi et Crazie en Toscane; en Piastres et Grani à Naples; en Onces et en Tari en Sicile. Pour se tirer de tous les mauvais pas, Bædeker y revient sans cesse, l'essentiel est de savoir la langue. Il fournit pour chaque cas l'expression appropriée qui doit tirer le voyageur d'affaire. Ainsi, à l'entrée de l'Etat de l'Eglise, les employés de la douane « recherchent avant tout les livres et les photographies. Les livres italiens sont examinés volume par volume. Les employés y déploient encore souvent à ce sujet leur ancienne sévérité, et on répond le mieux à leurs questions par les mots *sono libri di professione* ». (Ce sont des livres de métier, et non de distraction.)

Pour réduire ses faux-frais le bædekeriste se trouvera bien de voyager sans femme: « Les frais augmentent considérablement lorsqu'on

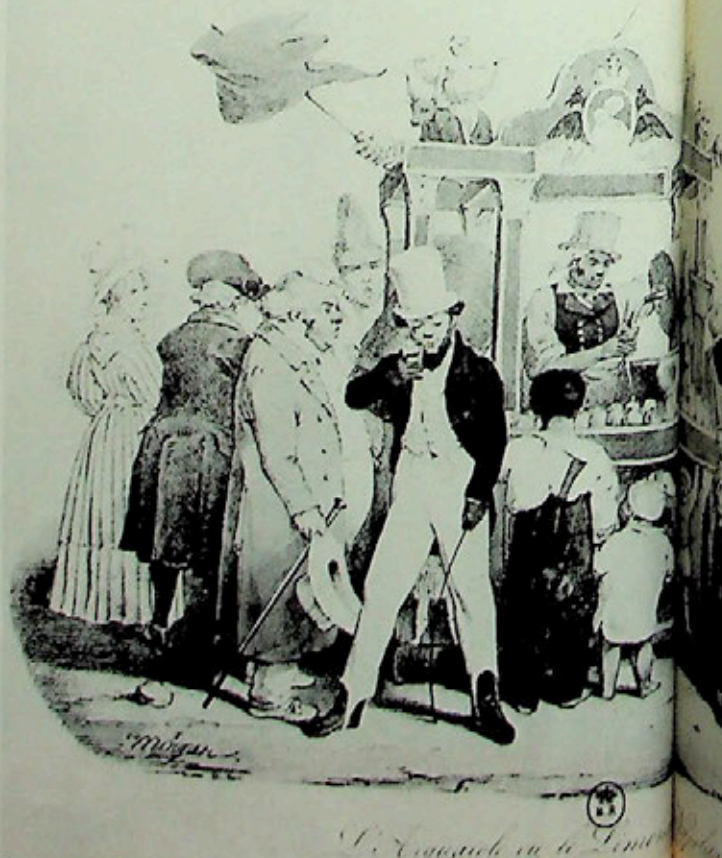
1

1. *Une auberge romaine, place Saint-Jean-de-Latran. Lithographie de Le Villain d'après Thomas, pour son album « Un an à Rome et dans ses environs », 1823.*

2. *« L'Aquarole, ou le Limonadier Napolitain ». Lithographie de Le Villain d'après Karel-Gustaf de Mörner, 1828.*

3. *La gare de la Porte Majeure à Rome, départ de la ligne de Civita Vecchia, 1856.*

4. *Passage de la route sous la voie ferrée de Padoue à Mestre. Lithographie, 1855.*

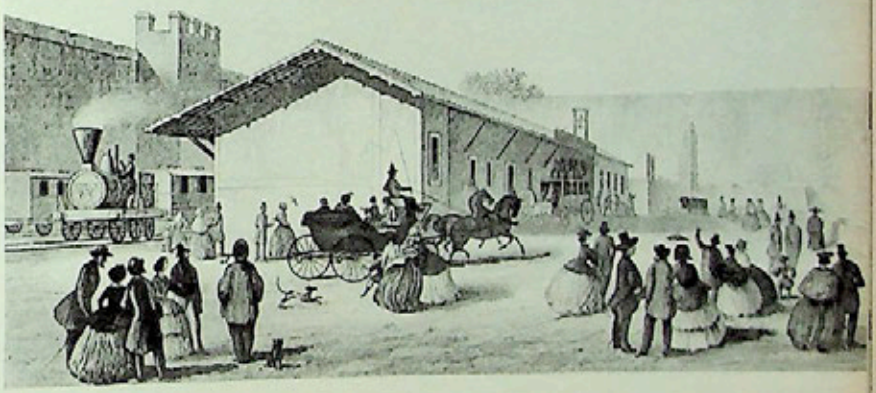


2

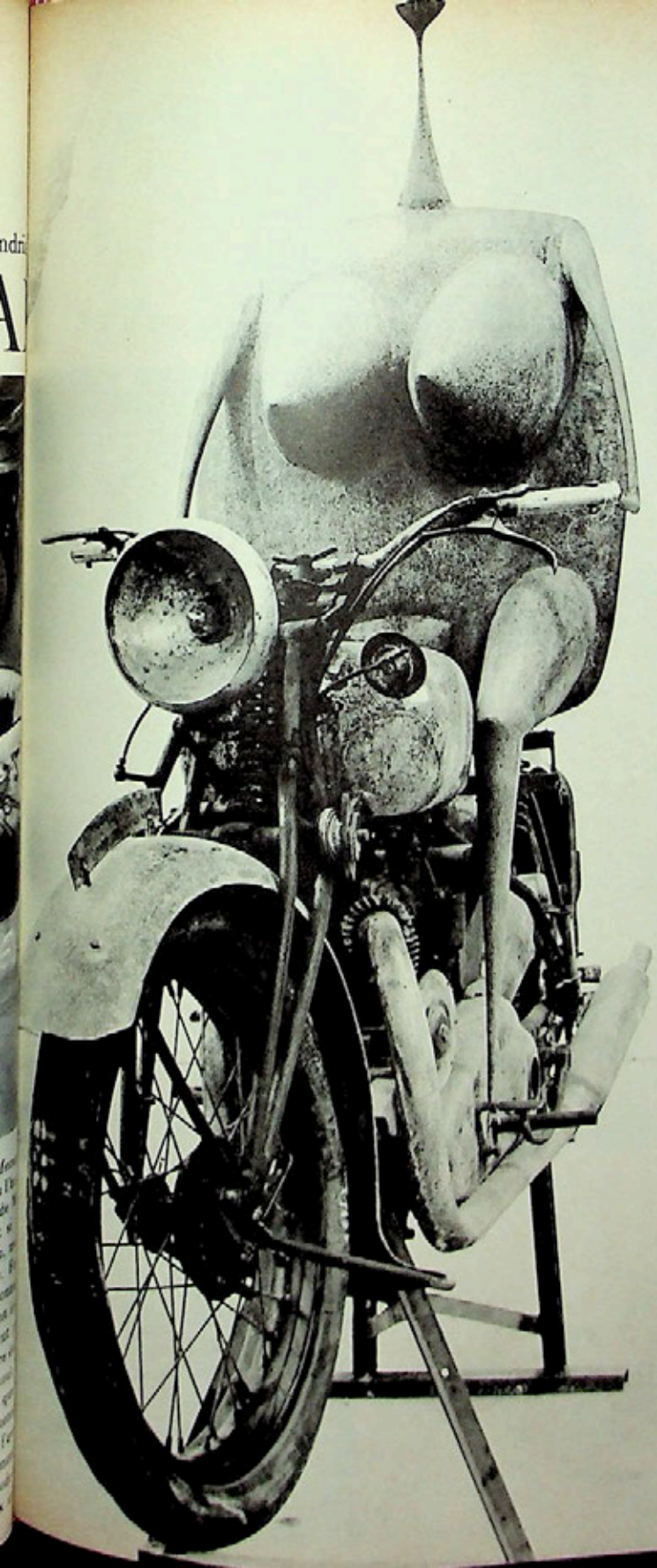
voyage avec des dames, car alors il faut toujours se servir des hôtels, voitures etc... de première classe, et on est en outre autrement taxé par les italiens, qui vous prennent en ce cas pour fort riche ». Un autre moyen d'échapper aux brigands et aux quémandeurs est d'aller à pied: « L'italien ne va jamais à pied lorsqu'il peut aller en voiture et il ne comprend pas qu'on puisse voyager à pied pour son plaisir. *Lei è signore e va a piedi?* Pourtant on s'est déjà habitué à cette manie des étrangers dans les contrées les plus fréquentées, par exemple dans les environs de Rome. On peut errer à pied dans la campagne de Rome, les Monts Albain et Sabins, sans perdre de sa considération. Les voyages à pied ont aussi leurs grands avantages dans le reste de l'Italie, surtout celui d'être regardé comme un *pittore* ou pauvre diable, et de payer par conséquent aussi peu que possible ».

Piéton chaste, polyglotte et parcimonieux, le bædekeriste allait être lancé par millions d'exemplaires sur les routes italiennes. Leur père, Karl Bædeker, pèlerin méfiant, eut du moins le mérite d'écrire des guides conçus en fonction des besoins du voyageur et non pas en fonction des intérêts hôteliers de la région visitée, comme le sont aujourd'hui la plupart des guides, et jusqu'aux bulletins météorologiques.

3



4



1. *Matta:*
Le pourquoi des choses.
Huile sur toile.
200×300 cm. 1964.

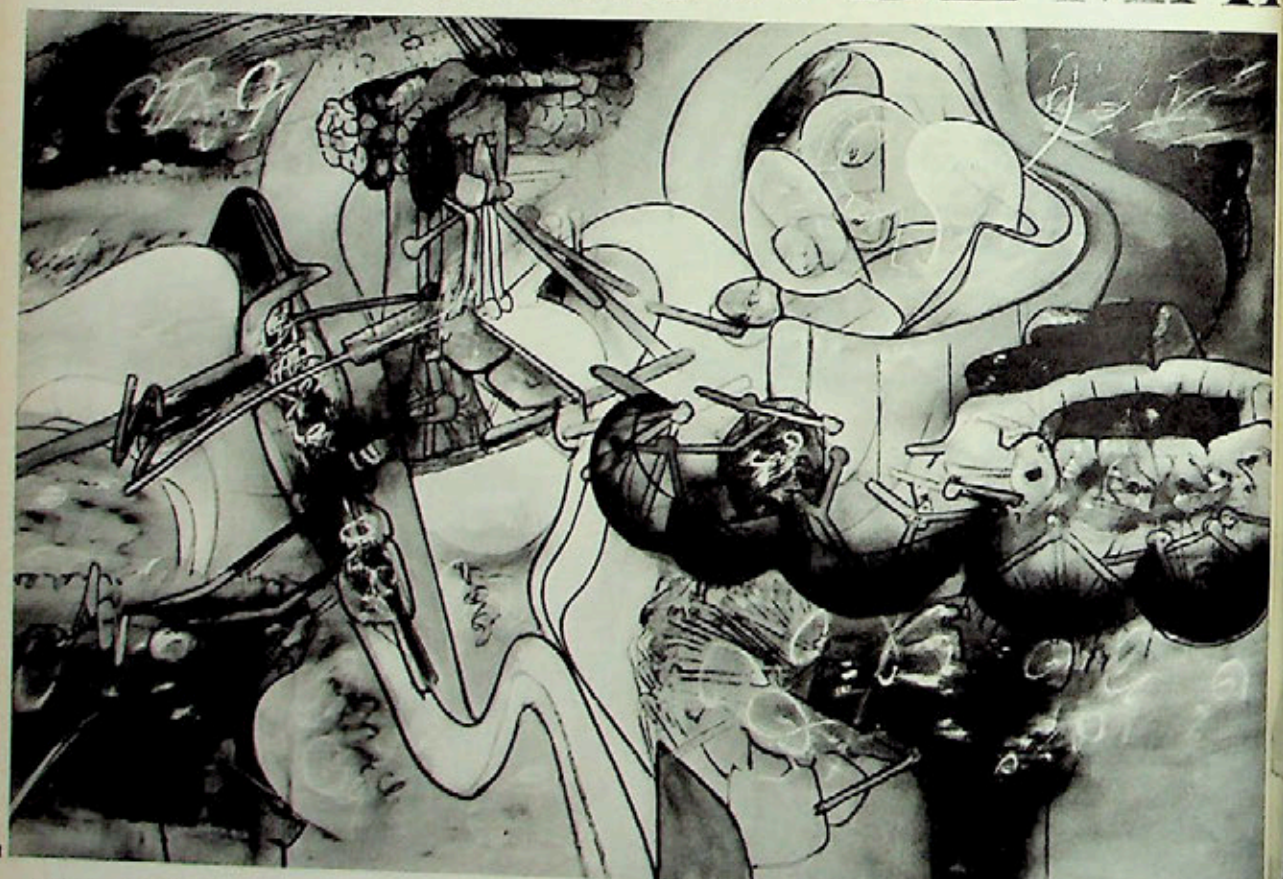
2. *Philippe Hiquily:*
La motocyclette.
Haut. 170 cm.

sibles — c'est-à-dire qui se confondront tellement avec les choses de la vie quotidienne, comme une fourchette ou un verre, qu'on ne les distinguera d'elles que par un effort d'attention. » Celui-ci est un bon exemple de cette action discrète et pénétrante d'une image peinte sur l'esprit.

La démonstration systématique du Pop Art a été le fait central de ce Salon, et semble avoir présidé à son exigence de mettre en vue les courants les plus récents. A cet égard, il est certain que non seulement les représentants de cette tendance étaient bien choisis, mais encore que leurs œuvres étaient parfaitement caractéristiques de leurs tempéraments respectifs. Ceux qui ne connaissaient ce genre que par ouï-dire ont donc pu s'en faire une juste opinion, et s'ils n'ont pas été convaincus de ses possibilités, ce n'est pas la faute du choix proposé. On croit généralement que le Pop Art se réduit avant tout au « combine painting », c'est-à-dire à l'agglomération sur un tableau de photos de magazine, de lambeaux d'étoffe, et de débris d'ustensiles; en réalité, chacun de ses tenants a une spécialité. Jim Dine a la passion des outils, et tout ce qu'il fait est subordonné à l'un d'entre eux qu'il utilise en propre; dans *Six saws*, c'est une scie qu'il a prise pour objet de sa dilection, et qu'il a suspendue au coin d'une toile blanche, où il l'a calquée cinq fois de suite. Roy Lichtenstein préfère découper dans les bandes dessinées un détail précis et l'agrandir en façon de panneau décoratif; tel est *Whaam!* qui montre un avion de chasse détruit par un autre. Peter Saul s'inspire aussi de ces bandes dans des peintures naïves où un mot-clé, comme *Crime Boy*, s'échappe dans un rond blanc de la bouche d'un personnage. Jasper Johns se contente le plus souvent de peindre le drapeau américain, ici sur fond orange. James Rosenquist réunit dans un ordre subjectif des morceaux d'images différentes. Rauschenberg a fait un montage de sa façon autour d'un portrait du président Kennedy. Seul Andy Warhol a fait une œuvre vraiment saisissante, un grand diptyque confrontant la reproduction répétée de la chaise électrique avec un espace vide; enfin un peintre de ce groupe qui semble crier son horreur de quelque chose, dont la fresque n'est pas un exercice gratuit, mais le moyen de communiquer une émotion profonde. Ce qui empêche le spectateur d'être séduit par ces expériences, c'est que leurs intentions sont impénétrables.

Par Sarane Alexandrian

LE XX^e SALON DE MAI

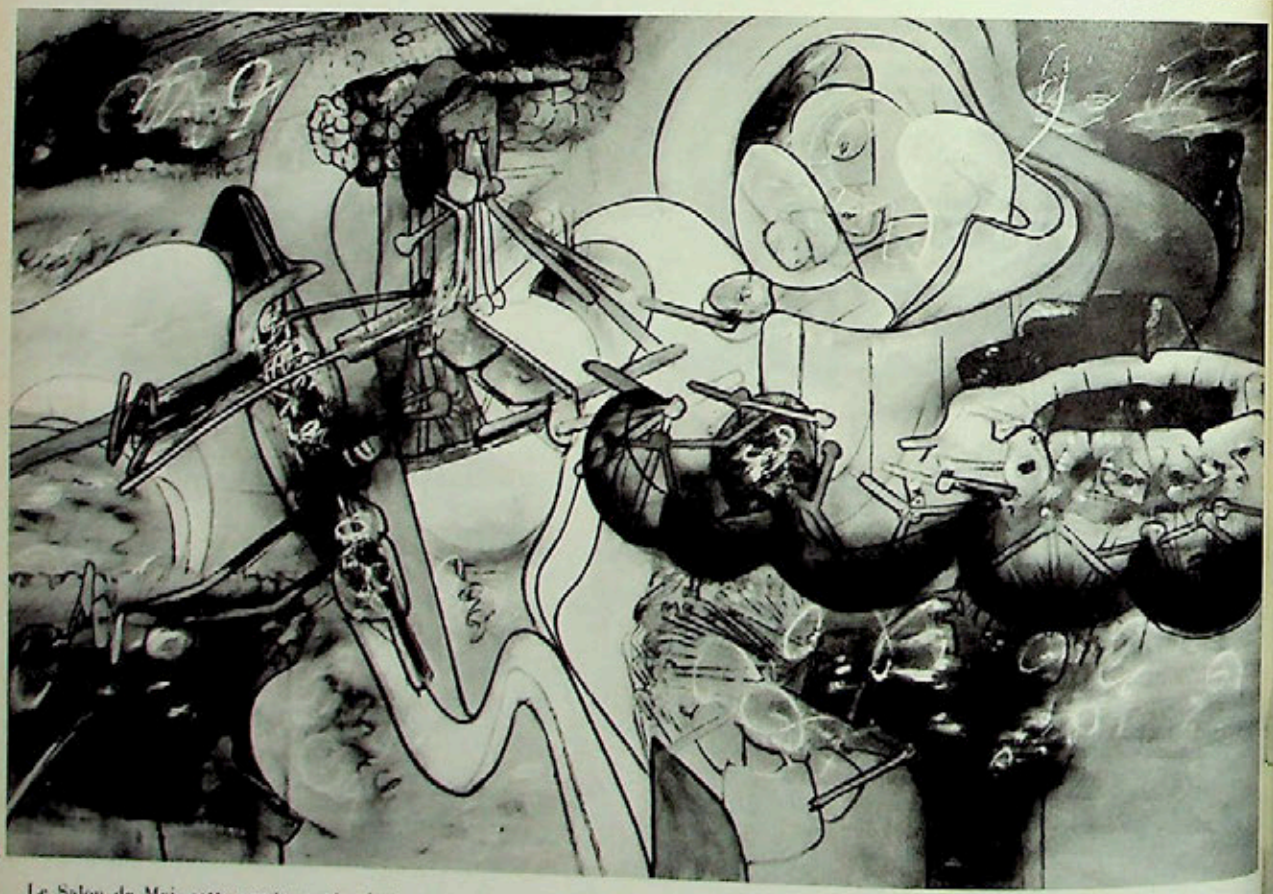


Le Salon de Mai, cette année, a témoigné d'un effort méritoire de renouvellement, qui a dissipé l'impression de confusion laissée par celui de l'année dernière, où la suggestion faite aux artistes de broder sur le thème d'un tableau célèbre avait contribué, entre autres éléments contestables, à détourner cette manifestation du but qui doit être le sien. En effet, il faut qu'il existe périodiquement une exposition présentant une sélection objective des diverses recherches d'avant-garde du moment; on attend du Salon de Mai qu'il joue ce rôle, et lorsqu'il permet réellement un coup d'œil d'ensemble, qu'il incite le visiteur à faire le point sur l'art d'aujourd'hui, on peut estimer qu'il est réussi. Or, même si des personnalités originales en ont été absentes, si certains y occupaient une place que ne justifiait pas leur apport, si les exposants n'étaient pas toujours représentés par les œuvres qui les définissaient le mieux, il reste que sa composition générale a été assez nuancée pour rendre évidentes les principales directions qu'empruntent actuellement peintres et sculpteurs.

On regrettait moins que l'hommage prévu à Jacques Villon ait été ajourné, devant l'éclat de la participation des autres initiateurs de l'art contemporain. L'envoi de Picasso, *La Femme au Chat*, — l'un des trois tableaux qu'il a fait récemment d'après sa femme — donnait la preuve de la magnifique verdeur d'un maître vénérable; dans le moindre détail de son tracé ferme et opulent, on voit rayonner le bonheur de peindre, la sérénité d'un être qui se tient moralement au soleil. Le *Message d'Ami* que Miró a peint spécialement en l'honneur du XX^e anniversaire du Salon de Mai est d'une fraîcheur délicieuse, surtout si on ne le considère pas comme un tableau, mais comme une gigantesque carte postale. Fautrier exposait une toile animée d'un étonnant rythme vibratoire qu'il a fort justement intitulée *Brisures*. Giacometti était présent par une sculpture et un tableau; la sculpture était plus contenue, quand on se réfère à tout ce qu'il a inventé en ce domaine, tandis que le portrait à demi effacé était extrêmement prenant, révélateur. Il me souvient de l'avoir entendu dire en 1948, chez un ami commun, alors qu'il commençait sa grande période de peinture: « Je veux faire des tableaux invi-

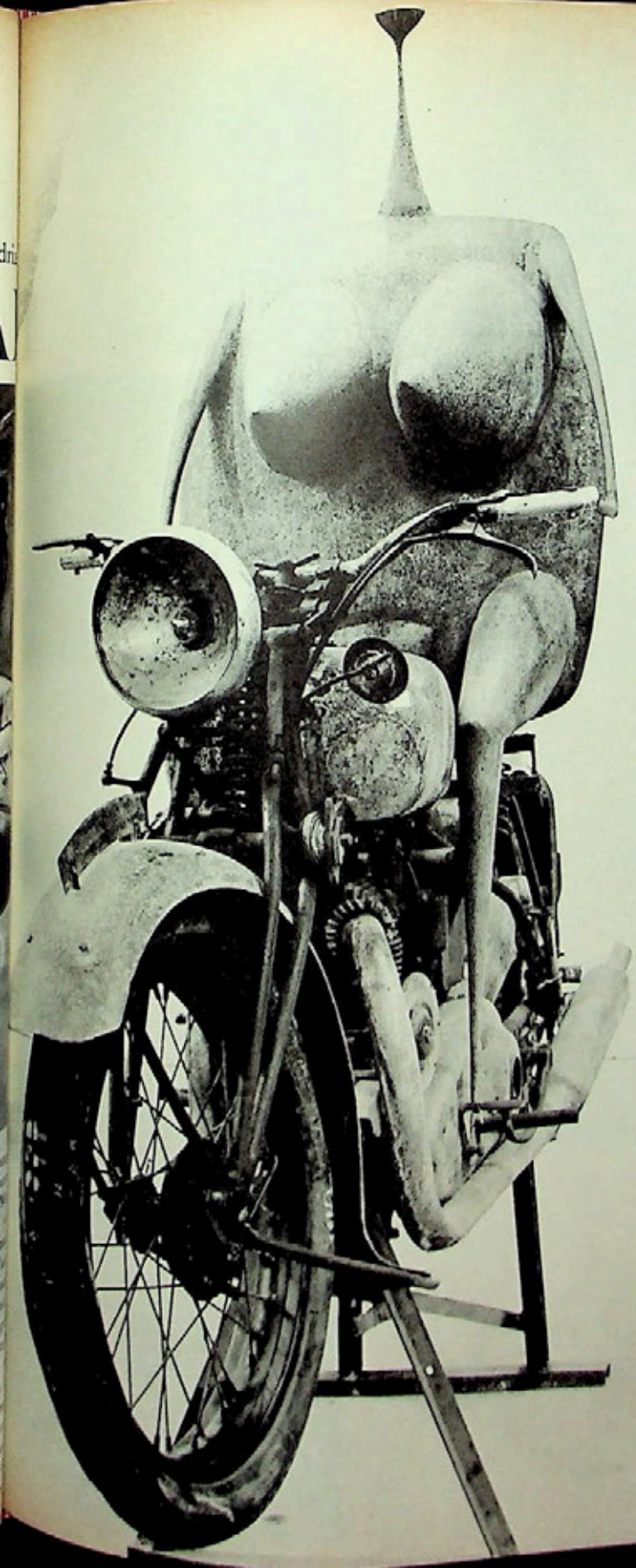
Par Sarane Alexandrian

LE XX^e SALON DE MAI



Le Salon de Mai, cette année, a témoigné d'un effort méritoire de renouvellement, qui a dissipé l'impression de confusion laissée par celui de l'année dernière, où la suggestion faite aux artistes de broder sur le thème d'un tableau célèbre avait contribué, entre autres éléments contestables, à détourner cette manifestation du but qui doit être le sien. En effet, il faut qu'il existe périodiquement une exposition présentant une sélection objective des diverses recherches d'avant-garde du moment; on attend du Salon de Mai qu'il joue ce rôle, et lorsqu'il permet réellement un coup d'œil d'ensemble, qu'il incite le visiteur à faire le point sur l'art d'aujourd'hui, on peut estimer qu'il est réussi. Or, même si des personnalités originales en ont été absentes, si certains y occupaient une place que ne justifiait pas leur apport, si les exposants n'étaient pas toujours représentés par les œuvres qui les définissaient le mieux, il reste que sa composition générale a été assez nuancée pour rendre évidentes les principales directions qu'empruntent actuellement peintres et sculpteurs.

On regrettait moins que l'hommage prévu à Jacques Villon ait été ajourné, devant l'éclat de la participation des autres initiateurs de l'art contemporain. L'envoi de Picasso, *La Femme au Chat*, — l'un des trois tableaux qu'il a fait récemment d'après sa femme — donnait la preuve de la magnifique verdeur d'un maître vénérable; dans le moindre détail de son tracé ferme et opulent, on voit rayonner le bonheur de peindre, la sérénité d'un être qui se tient moralement au soleil. Le *Messager d'Ami* que Miró a peint spécialement en l'honneur du XX^e anniversaire du Salon de Mai est d'une fraîcheur délicieuse, surtout si on ne le considère pas comme un tableau, mais comme une gigantesque carte postale. Fautrier exposait une toile animée d'un étonnant rythme vibratoire qu'il a fort justement intitulée *Brisures*. Giacometti était présent par une sculpture et un tableau; la sculpture était plus contenue, quand on se réfère à tout ce qu'il a inventé en ce domaine, tandis que le portrait à demi effacé était extrêmement prenant, révélateur. Il me souvient de l'avoir entendu dire en 1948, chez un ami commun, alors qu'il commençait sa grande période de peinture: « Je veux faire des tableaux invi-



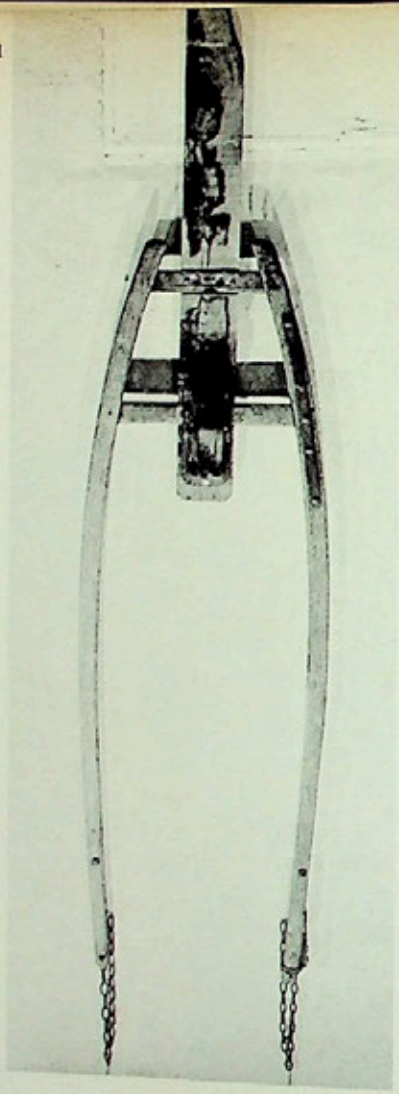
1. *Matta:*
Le pourquoi des choses.
Huile sur toile.
200×300 cm. 1964.

2. *Philippe Hiquily:*
La motocyclette.
Haut. 170 cm.

sibles — c'est-à-dire qui se confondront tellement avec les choses de la vie quotidienne, comme une fourchette ou un verre, qu'on ne les distinguera d'elles que par un effort d'attention. » Celui-ci est un bon exemple de cette action discrète et pénétrante d'une image peinte sur l'esprit.

La démonstration systématique du Pop Art a été le fait central de ce Salon, et semble avoir présidé à son exigence de mettre en vue les courants les plus récents. A cet égard, il est certain que non seulement les représentants de cette tendance étaient bien choisis, mais encore que leurs œuvres étaient parfaitement caractéristiques de leurs tempéraments respectifs. Ceux qui ne connaissaient ce genre que par ouï-dire ont donc pu s'en faire une juste opinion, et s'ils n'ont pas été convaincus de ses possibilités, ce n'est pas la faute du choix proposé. On croit généralement que le Pop Art se réduit avant tout au « combine painting », c'est-à-dire à l'agglomération sur un tableau de photos de magazine, de lambeaux d'étoffe, et de débris d'ustensiles; en réalité, chacun de ses tenants a une spécialité. Jim Dine a la passion des outils, et tout ce qu'il fait est subordonné à l'un d'entre eux qu'il utilise en propre; dans *Six saws*, c'est une scie qu'il a prise pour objet de sa dilection, et qu'il a suspendue au coin d'une toile blanche, où il l'a calquée cinq fois de suite. Roy Lichtenstein préfère découper dans les bandes dessinées un détail précis et l'agrandir en façon de panneau décoratif; tel est *Whaam!* qui montre un avion de chasse détruit par un autre. Peter Saul s'inspire aussi de ces bandes dans des peintures naïves où un mot-clé, comme *Crime Boy*, s'échappe dans un rond blanc de la bouche d'un personnage. Jasper Johns se contente le plus souvent de peindre le drapeau américain, ici sur fond orange. James Rosenquist réunit dans un ordre subjectif des morceaux d'images différentes. Rauschenberg a fait un montage de sa façon autour d'un portrait du président Kennedy. Seul Andy Warhol a fait une œuvre vraiment saisissante, un grand diptyque confrontant la reproduction répétée de la chaise électrique avec un espace vide; enfin un peintre de ce groupe qui semble crier son horreur de quelque chose, dont la fresque n'est pas un exercice gratuit, mais le moyen de communiquer une émotion profonde. Ce qui empêche le spectateur d'être séduit par ces expériences, c'est que leurs intentions sont impénétrables.

1

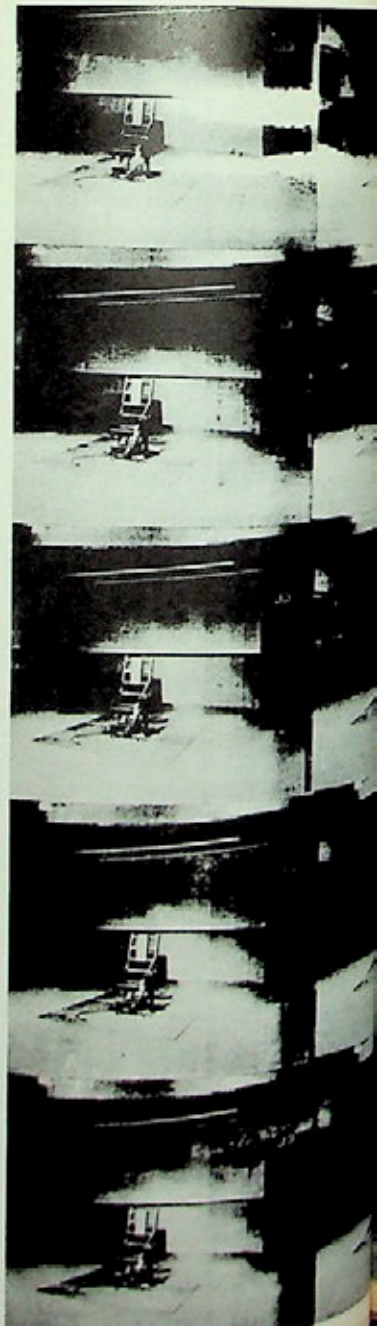


2

1. *Max Ernst :*
Un microbe vu à travers un tempérament.
300×82 cm.

2. *Jean Messagier :*
Les précipiteurs.
Pointe sèche.
38×74 cm.

3. *Andy Warhol :*
Blue electric chair.
Sérigraphie sur toile.
266×405 cm.
(2 panneaux). 1963.



1

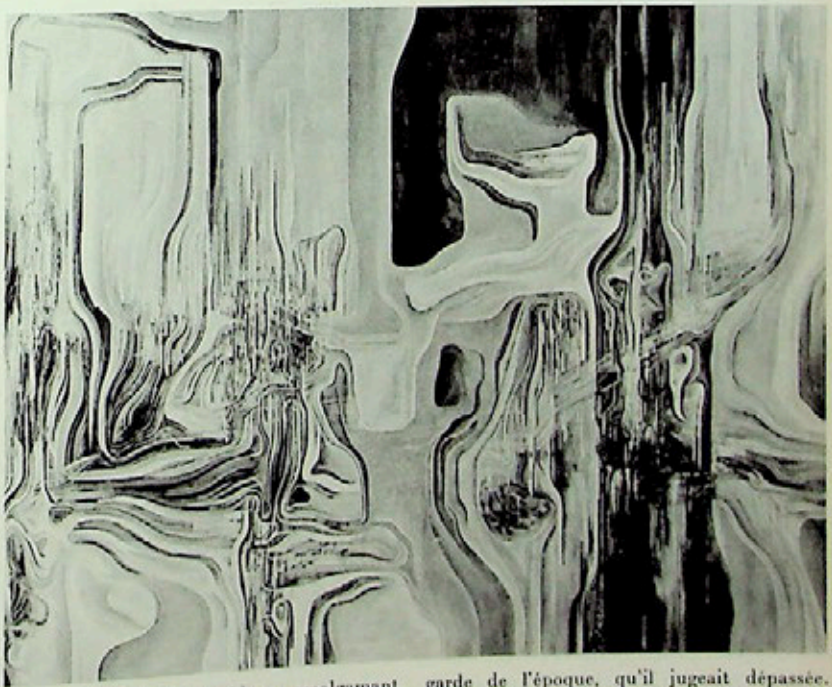
On sent trop que le Pop Art est un phénomène social, reflétant la mentalité des beatniks, plutôt qu'un défi concerté à la peinture d'aujourd'hui. Pourtant, certaines de ses personnalités ne manquent pas de talent plastique, notamment Jasper Johns, qui s'est signalé par une lithographie remarquable, pareille au chuchotement persistant d'une voix secrète, celle d'un être obsédé par les couleurs.

On peut comparer à leurs tentatives celles du « nouveau réalisme », qu'illustraient également ses adeptes les plus convaincus, — on n'ose dire les meilleurs. Le nouveau réalisme consiste en la récupération des rebuts, qui servent à composer des reliefs prétendant être des tranches de vie. Ainsi, Daniel Spoerri a exposé *Collection d'épices*, une triple étagère chargée des flacons et des ingrédients nécessaires à la cuisine. Spoerri a la spécialité des « tableaux-pièges », c'est-à-dire qu'il laisse en évidence quelque part une planchette où l'on pose machinalement des objets; le moment venu, il colle tous ceux qui se sont arbitrairement groupés, désirant de la sorte saisir au vol la « topographie du hasard »; il a d'ailleurs écrit sur ce sujet une brochure, où il décrit minutieusement la façon dont étaient rangées les choses dans son atelier un certain jour. Arman fait des « accumulations », réunissant et comprimant des séries d'objets divers, chaînes ou tubes d'aspirine; pour faire le portrait de ses amis, il a « accumulé » le contenu de leurs corbeilles à papier. La valise pleine de poupées qu'il a montré est, par son humour, d'un esprit authentiquement dadaïste. Christo a placé là un de ses « empa-

4. *Giacometti:*
Femme assise.
Huile sur toile. 100×73 cm.

5. *Bernard Saby:*
Peinture. *114×146 cm.*
Huile sur toile.

quetages », c'est-à-dire qu'il a enveloppé et ficelé un bidon. Segal a mis debout un personnage en plâtre passant la tête par une fenêtre; tous ses plâtres figurent ainsi des êtres assis, couchés ou dans une situation quelconque; ce sont des moulages de la vie quotidienne. Tinguely s'est manifesté par une roue folle, désarticulée, ferraillante; dans toutes ses dernières machines inutiles, il semble que se tarit la verve qui lui a fait concrétiser l'absurde par de si explosives trouvailles. Pour juger équitablement ces velléités, il faut se garder de les écraser à tout prix par des précédents, d'évoquer la *Planche à Oeufs* d'Arp, le *Fluidoskeptrik* de Baargeld à l'Exposition Dada de 1920, le monument d'immondices dédié à l'humanité auquel travaillait Kurt Schwitters, qui avec son art Merz a été le



véritable initiateur des tableaux amalgamant des déchets. Les tenants du « nouveau réalisme » ont eux-mêmes déclaré se situer à « 40° au-dessus de Dada » et par conséquent aller plus loin que lui dans la négativité. Cependant, on ne voit pas ce qu'ils nient; en fait, ces œuvres sont la négation de rien. Ce n'est pas sans raison que se trouvait dans ce groupe Yves Klein, lequel sous prétexte de lui montrer ses « immatérialités » invita le public au vernissage d'une salle vide. Ce qui est symptomatique, c'est d'abord que leur objectif porte sur la réalité en tant que telle, et aussi qu'ils aient senti la nécessité de ressusciter Dada. N'oublions pas que celui-ci était une réaction non seulement contre l'académisme, mais encore contre l'avant-garde de l'époque, qu'il jugeait dépassée. On doit donc prendre en considération le nouveau réalisme comme le Pop Art, non pas à cause de quelques réussites isolées, mais parce qu'ils manifestent l'état d'insatisfaction, de saturation, d'une génération devant les audaces d'hier — celles du néo-expressionnisme, de l'art informel — même s'ils ne trouvent à leur opposer que des solutions destructives faciles, et parce qu'ils sont peut-être les signes avant-coureurs d'un mouvement plus authentique.

Cependant, si ces œuvres ont au moins un intérêt sociologique, on ne peut en dire autant d'une série de tableaux où sont plaquées des extravagances arbitraires; le Comité en a admis quelques-uns qui servaient de repous-

1. *Alechinsky:*
Vérification d'identité.
Huile sur toile. 188×115 cm.

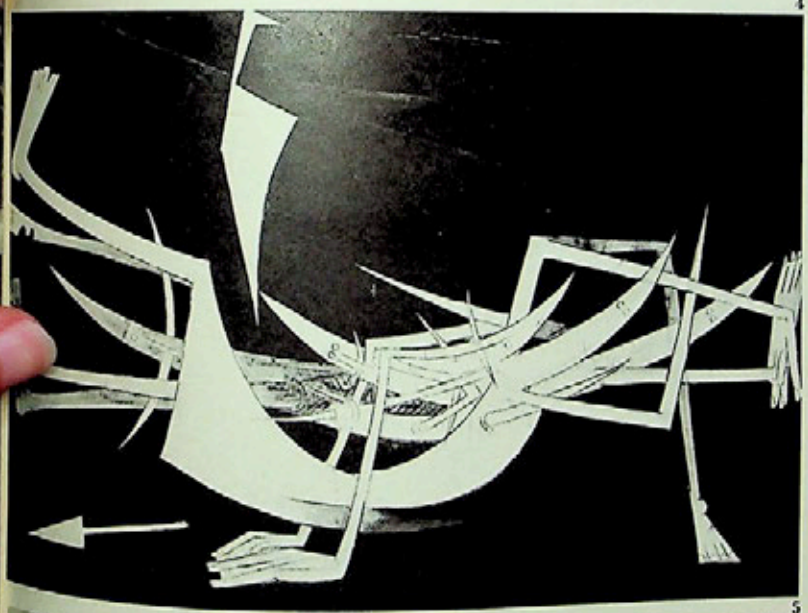
2. *Jasper Johns:*
False start I.
Lithographie.
75×57 cm. 1962.

3. *Max Walter Svanberg:*
Le rêve du jour vert. *Huile*
sur toile. 100×70 cm. 1963.

Wifredo Lam:
trois centimètres
au-dessus de la terre.
130×217 cm.

5. *Dorothea Tanning:*
Chiens de Cythère.
Huile sur toile. 200×300 cm.

4



5

blaient subir son influence ou du moins aller dans son sens. Ainsi, l'un des plus jeunes exposants, Gérard Fromanger, avec une figure surgissant dans le noir comme une apparition, manifestait un sentiment de la chose entrevue, jamais distinctement vue, qui est l'un des éléments de ce style.

Naturellement, malgré cette tendance très nette, beaucoup d'œuvres sont demeurées des actes de présence, c'est-à-dire qu'elles provenaient de personnalités ayant un style bien établi, et apportant la confirmation qu'il n'a pas changé; ainsi Bram van Velde, Poliakoff, Messagier, Zao-wou-ki, ont démontré brillamment la continuité de leurs démarches. Saby a d'autant mieux révélé sa valeur qu'il était placé à un endroit où quelques œuvres excentriques réclamaient tapageusement toute l'attention pour elles; pourtant, on ne voyait que son tableau, dont les profondeurs et les transparences attiraient irrésistiblement le regard. Alechinsky a prouvé qu'il avait deux manières, dont la plus intéressante, caractérisée par une calligraphie ample et nerveuse, est celle qu'il exprime dans *Vérification d'identité*.

Chez les peintres formés par le surréalisme, on a pu trouver quelques-unes des meilleures œuvres de l'exposition. Max Ernst a confectionné une sorte de masque, ou plutôt de bucrâne, avec les brancards d'une charrette, montrant d'une façon éclatante comment un artiste communique à tout ce qu'il touche une valeur poétique; devant la transformation quasi magique de cet élément banal en signe, on comprend que le réel à l'état brut ne doit être utilisé en art qu'en l'obligeant à transgresser sa fonction. Il est question de couler cet objet en bronze, et ce sera presque dommage; car le résultat, si beau qu'il soit, ne contiendra pas la leçon de l'original. Wifredo Lam, avec *A trois centimètres au-dessus de la terre*, a fait un tableau d'une délicate violence, où la présence animale de ses formes mi-humaines, mi-végétales, est d'autant plus intense qu'elle emprunte à l'éclairage crépusculaire d'un fond vert d'ambre son sourd frémissement de vie. Ceci est de nature à dissiper le malentendu qui lui assigne des limites trop précises; parce qu'il a longuement séjourné à la Havane, parce qu'un de ses tableaux les plus célèbres s'intitule *La Jungle*, on a gardé l'habitude de juger Lam comme un interprète de la luxuriance tropicale; au contraire, il a dépassé depuis longtemps ce stade, pour créer un univers ambigu, sauvage, d'un exotisme transcendant, ne désignant pas un lieu

2

3

soirs au reste de l'exposition. Appel a passé les bornes, avec une espèce de tableau-panoplie figurant un gangster; un peintre qui s'abaisse à de telles inepties montre qu'il n'a aucun tempérament, et qu'il est prêt à tourner à tous les vents de la mode. Niki de Saint-Phalle a essayé de faire scandale avec une horrible maternité, et n'y est pas plus parvenue que tous les autres qui, de Tisserand à Grinberg, par le choix d'un sujet déplaisant ou par la formation d'un cloaque de boues colorées, ont cru renverser le visiteur. Lorsqu'on sent que l'étalement démesuré ou le contenu outré d'une œuvre est commandé par le seul désir de paraître, on reste indifférent.

La plupart des observateurs ont été frappés de l'importance de la figuration dans ce Salon. Cette impression était due en partie au fait que les envois de Vasarely, Agam, Dewasne, Tapiès, et de tous ceux qui se recommandent d'une forme d'abstraction constructiviste ou lyrique, ne comportaient rien d'exceptionnel; en partie aussi à ce que des peintres ayant débuté par l'informel, tels Antonio Saura ou Francis Salles, confirmaient qu'ils avaient résolument opté pour la représentation. Enfin, on pouvait constater une plus grande tenue d'ensemble parmi les œuvres cherchant à approfondir la figure humaine ou à mettre à nu la nature. Même celles qui ne faisaient pas ressortir totalement les possibilités de leur auteur étaient à noter. Par exemple, Francis Bacon, dans son *Double Portrait de Lucian Freud et Frank Auerbach* reste assez loin de ses visions atroces ou des images de papes nées de son obsession du portrait d'Innocent X. Son tableau rappelle celui qu'il avait peint à ses débuts d'après la photo d'un ami dormant sur une chaise à Hyde Park; on sait que Bacon peint d'après des photos, le plus souvent découpées dans les journaux, avec une préférence pour celles qui ont des flous et des maculatures. Dans un domaine voisin, un peintre de la génération suivante, Irving Petlin, sans déployer toutes ses ressources, a montré comment il sait envelopper un personnage d'un voile qui paraît sortir de lui, être l'émanation de son angoisse. La supériorité de Bernard Dufour en la « nouvelle figuration » s'affirmait notamment par le fait que plusieurs tableaux sem-

1. *Alechinsky :*
Vérification d'identité.
Huile sur toile. 188×115 cm.

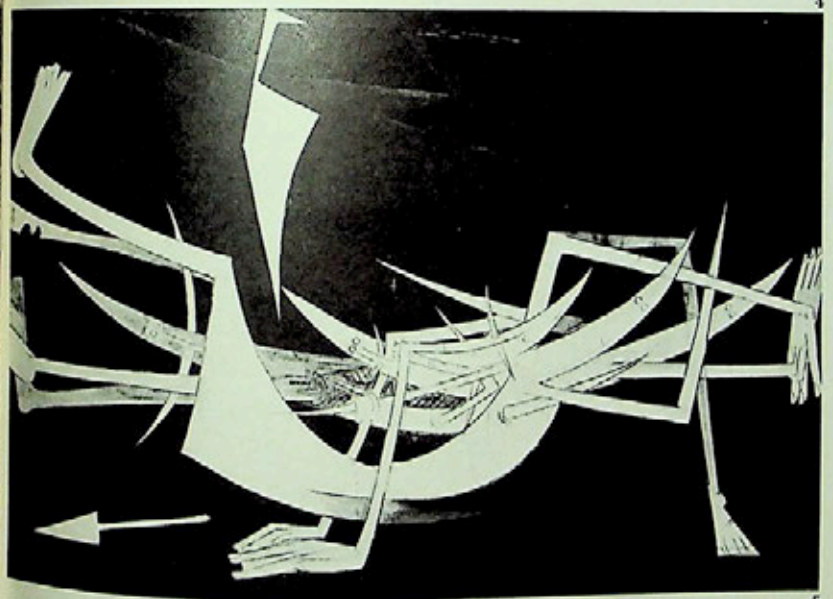
2. *Jasper Johns:*
False start I.
Lithographie.
76×57 cm. 1962.

3. *Max Walter Svanberg :*
Le rêve du jour vert. *Huile sur toile. 100×70 cm. 1963.*

4. *Wifredo Lam :*
A trois centimètres au-dessus de la terre.
150×217 cm.

5. *Dorothea Tanning :*
Chiens de Cythère.
Huile sur toile. 200×300 cm.

4

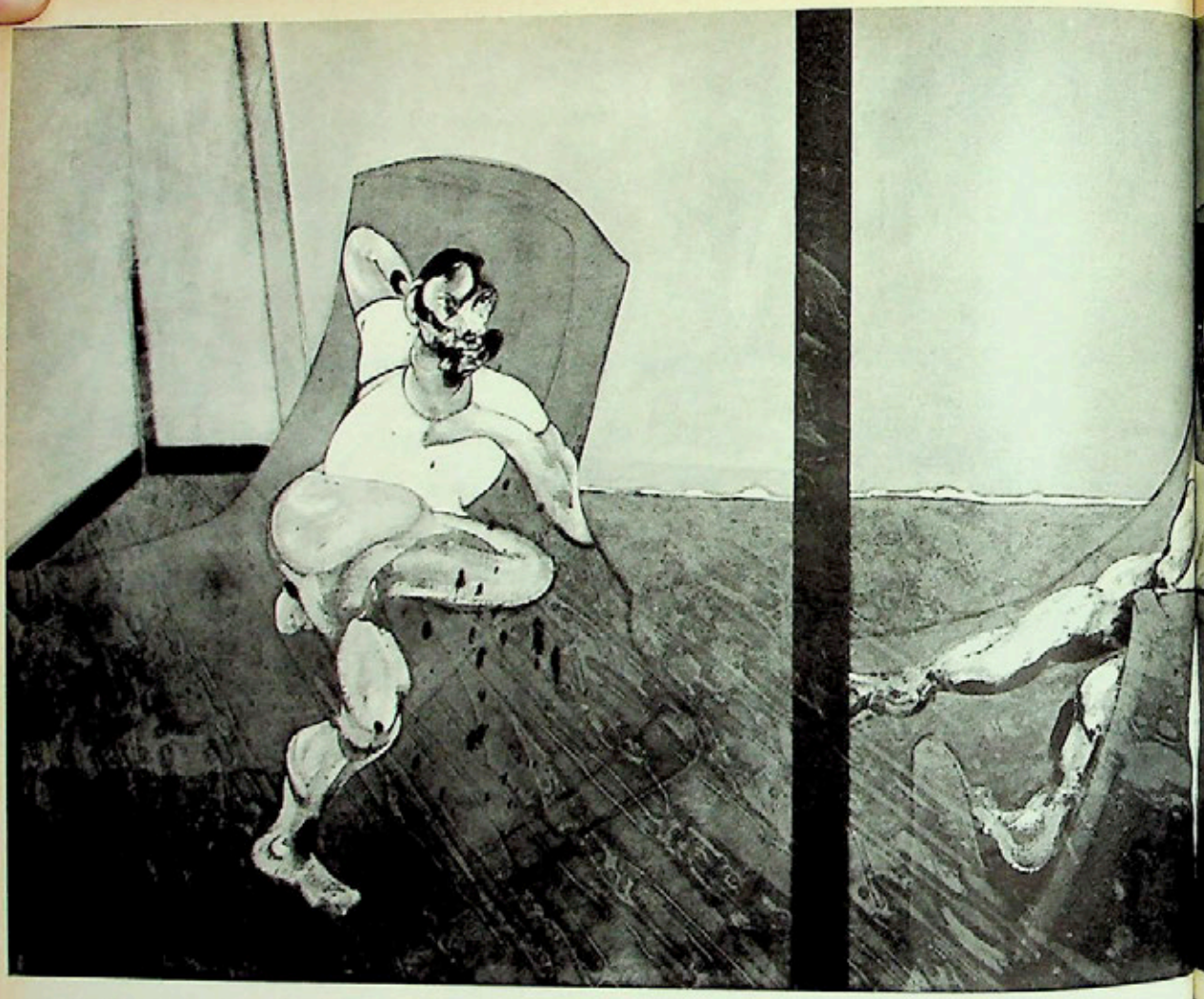


5

blaient subir son influence ou du moins aller dans son sens. Ainsi, l'un des plus jeunes exposants, Gérard Fromanger, avec une figure surgissant dans le noir comme une apparition, manifestait un sentiment de la chose entrevue, jamais distinctement vue, qui est l'un des éléments de ce style.

Naturellement, malgré cette tendance très nette, beaucoup d'œuvres sont demeurées des actes de présence, c'est-à-dire qu'elles provenaient de personnalités ayant un style bien établi, et apportant la confirmation qu'il n'a pas changé; ainsi Bram van Velde, Poliakoff, Messagier, Zao-wou-ki, ont démontré brillamment la continuité de leurs démarches. Saby a d'autant mieux révélé sa valeur qu'il était placé à un endroit où quelques œuvres excentriques réclamaient tapageusement toute l'attention pour elles; pourtant, on ne voyait que son tableau, dont les profondeurs et les transparences attiraient irrésistiblement le regard. Alechinsky a prouvé qu'il avait deux manières, dont la plus intéressante, caractérisée par une calligraphie ample et nerveuse, est celle qu'il exprime dans *Vérification d'identité*.

Chez les peintres formés par le surréalisme, on a pu trouver quelques-unes des meilleures œuvres de l'exposition. Max Ernst a confectionné une sorte de masque, ou plutôt de bucrâne, avec les brancards d'une charrette, montrant d'une façon éclatante comment un artiste communique à tout ce qu'il touche une valeur poétique; devant la transformation quasi magique de cet élément banal en signe, on comprend que le réel à l'état brut ne doit être utilisé en art qu'en l'obligeant à transgresser sa fonction. Il est question de couler cet objet en bronze, et ce sera presque dommage; car le résultat, si beau qu'il soit, ne contiendra pas la leçon de l'original. Wifredo Lam, avec *A trois centimètres au-dessus de la terre*, a fait un tableau d'une délicate violence, où la présence animale de ses formes mi-humaines, mi-végétales, est d'autant plus intense qu'elle emprunte à l'éclairage crépusculaire d'un fond vert d'ambre son sourd frémissement de vie. Ceci est de nature à dissiper le malentendu qui lui assigne des limites trop précises; parce qu'il a longuement séjourné à la Havane, parce qu'un de ses tableaux les plus célèbres s'intitule *La Jungle*, on a gardé l'habitude de juger Lam comme un interprète de la luxuriance tropicale; au contraire, il a dépassé depuis longtemps ce stade, pour créer un univers ambigu, sauvage, d'un exotisme transcendant, ne désignant pas un lieu



et un climat connus, mais un état d'existence primitive universelle. Matta, qui nous a offert un des exercices de virtuosité dont il est coutumier, *Le pourquoi des choses*, est lui aussi victime de la formule qui sert à le définir dans la presse; en effet, on parle toujours de science-fiction à son propos — en pensant d'ailleurs à la moindre catégorie du genre, le « space opera » — alors qu'il est un véritable peintre cosmique, sans affabulation préconçue. A noter que dans ce Salon où tant de tableaux avaient des dimensions exagérées, il était le seul à l'aise dans un grand format; car Matta a le sens de « l'hénaurme », comme disait Flaubert; ne caressait-il pas récemment le projet de faire un tableau autobiographique de quarante mètres de long! Dorothea Tanning a décrit dans ses *Chiens de Cythère* une scène nocturne, voilée, pleine de vertiges et d'allusions mystérieuses, où sont réunies les qualités qui donnent à son œuvre entière une valeur dont on ne s'est pas encore pleinement avisé. Par comparaison le tableau présenté par Léonor Fini est apparu consternant, — sophistiqué jusque dans les ténèbres. Man Ray montrait une de ses « peintures naturelles », qui ne sont rien de plus que des nœuds de couleurs; Masson, Hérold, Peverelli étaient plutôt décevants. Svanberg a enluminé une de ses rêveries graphiques, qui sans compter parmi ses meilleures, éclipse par sa sincérité visionnaire les artifices où se complaisent Labisse, Ino ou Brauer.

La section des gravures, avec particulièrement Hayter, Friedlaender, Hamaguchi, Springer, James Guitet, Boni, et parmi les plus jeunes, Schoofs et Masurovsky, était d'une telle homogénéité qu'elle ne contenait rien d'inintéressant. La salle de la sculpture, si elle ne présentait pas d'audaces spectaculaires, ne manquait pas de réserver quelques surprises heureuses. Elle était hautement dominée par *Le Cri* d'Etienne-Martin, un tronc d'arbre arraché à un quai de la Seine, travaillé dans le sens suggéré par sa forme, afin de lui faire exprimer de tout son aubier un pathétique d'écorché vif. *La Motocyclette* d'Hiquily laissait éclater la fantaisie et les dons qui caractérisent ce dernier; il ne s'agit nullement là d'une œuvre anecdotique, mais d'un essai extrêmement réussi de sculpture en situation. Car le problème de la mise en action, qui a préoccupé les sculpteurs jusqu'à leur faire adopter les solutions cinétiques, a pour autre

1. *Francis Bacon :* Double portrait de Lucian Freud et Frank Auerbach. *Huile sur toile. 165 × 286 cm. 1964.*

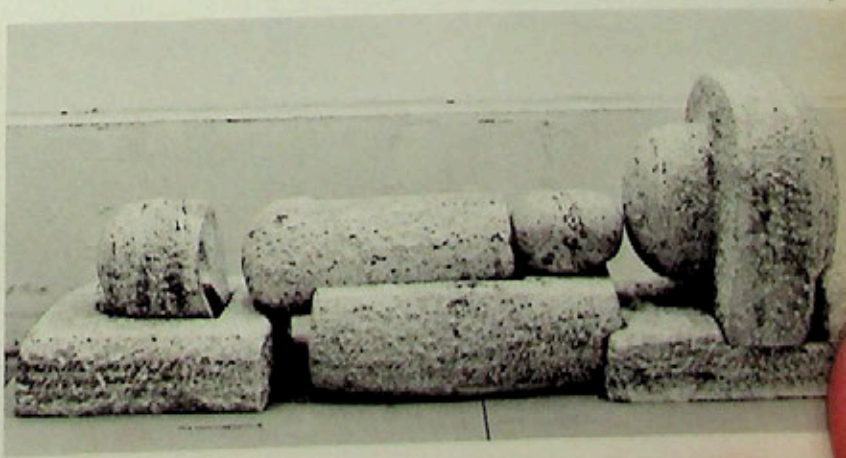
2. *Arman :* Birth-Control. *160 × 130 cm.*

3. *Joan Miró :* Message d'ami. *Huile sur toile. 264 × 275 cm.*

4. *Pietro Cascella :* Pierre. *Haut. 55 cm. Larg. 157 cm.*

3

4



...ise la dramatisation. Parmi les sculptures ...métal, *Le Mur des Ténèbres* de Michel Gui... était intéressant, parce qu'il était une déchi...ure de l'espace. Miguel Berrocal, qui fait des ...sculptures transformables », que leur propriétaire peut modifier à son gré, n'a pas donné ...exemple suffisant de sa manière. Le genre ...captivant de la sculpture linéaire, qui se développe comme une écriture solide, a été ...raité par Hajdu dans un double calligramme, ...par Meylan dans l'esprit de ses « dessins en ...ce ». Isabelle Waldberg a blotti dans *La Cui...sse* une forme humaine entre trois parois, ...dans une attitude d'auto-défense bien rendue. ...Une pierre de Cascella était à la fois une belle ...étude de masse horizontale, et l'affirmation ...d'un style qui a la simplicité de l'artisanat.

Au sortir de ce Salon, dont l'agrément résidait surtout dans les contrastes, il est certain qu'on avait fait le tour des tendances fondamentales de la création et de l'anti-création contemporaines. Ce n'est pas le nombre accru des œuvres — trente-sept de plus que l'année dernière — mais les éléments variés de leur confrontation, qui lui a permis d'offrir au public cette image somme toute plausible des générations et des styles.

YALE UNIVERSITY

BIBLIOTHÈQUE DES LIVRES ET MANUSCRITS RARES

Lorsque Gordon Bunshaft et ses associés de la firme Skidmore, Owings & Merri reçurent la proposition de construire pour l'Université de Yale, à New Haven (Conn.) un bâtiment destiné à la Bibliothèque des Livres et Manuscrits Rares, ils se voyaient offrir l'une de ces possibilités qui font rêver les architectes. La générosité des donateurs, les frères Beinecke, leur permettait en effet de concevoir pour abriter des trésors bibliophiliques, un cadre digne d'eux à une époque où les préoccupations budgétaires tiennent généralement tant de place.

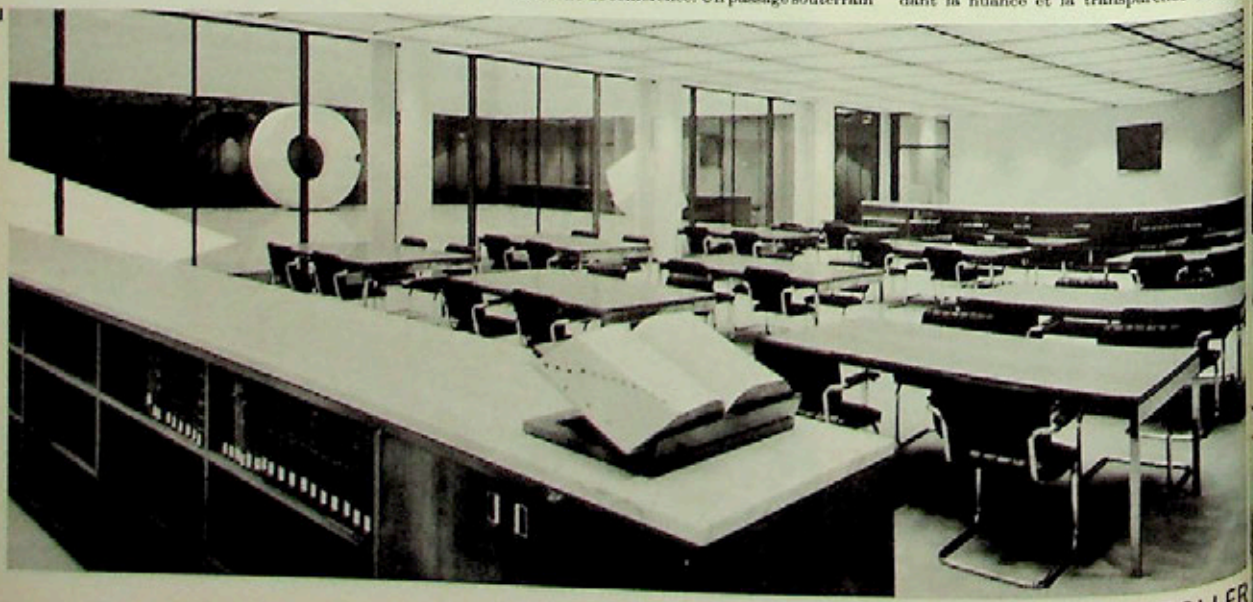
Bunshaft et son associé David Hughes, qui avaient reçu carte blanche, projetèrent une vaste structure translucide en « nid d'abeille » dont les fenêtres seraient remplacées par de minces dalles de marbre. Le résultat est un rectangle imposant de granit et de marbre blanc, dont la « personnalité » est double: l'extérieur rigoureux, sévère même, réserve, à l'intérieur, la surprise de la lumière naturelle filtrant à travers le marbre qu'elle fait luire comme de l'ambre veiné, créant dans tout l'édifice une atmosphère de chaleur et de mystère. La nuit, c'est au contraire l'éclairage intérieur qui rayonne au dehors.

La partie la plus impressionnante de l'édifice — et la seule qui ne soit pas en sous-sol — est le grand Hall d'Exposition (40 m x 27 m x 17,70 m), dont aucun pilier de soutènement ne rompt le volume intérieur. Le centre en est occupé par l'énorme rayonnage de livres qui s'élève en 6 niveaux sur toute la hauteur du hall. Une paroi de verre entoure ce rayonnage, de sorte que les 160 000 volumes sont visibles de tous les points de hall et leurs belles reliures, sous un éclairage parfaitement calculé, forment une sorte d'immense collage à quatre côtés. Cette disposition concentre toute l'attention sur les livres eux-mêmes, qui deviennent ainsi, à juste titre, l'élément décoratif essentiel.

La nouvelle bibliothèque est une magnifique addition aux récentes constructions de Saarinen, Kahn, Rudolph et Johnson, qui font de Yale le centre le plus vivant de l'architecture américaine d'aujourd'hui.

1. Une salle de lecture, située à l'un des deux niveaux en sous-sol au-dessus desquels s'élève le hall d'exposition. Elle donne sur une cour pavée de marbre en contre-bas, dessinée par Isamu Noguchi. (Elle ne contient aucune plante pour éviter les infiltrations d'eau dans la bibliothèque). On aperçoit, au-delà des baies vitrées, deux des sculptures de Noguchi, un soleil et un cube. Ce niveau inférieur abrite le Centre de Recherches, des réserves prévues pour 600 000 volumes (la Bibliothèque Beinecke contient déjà 250 000 livres et plus d'un million de manuscrits), des salles de catalogues et de micro-films, des bureaux et une salle de conférence. Un passage souterrain relie le bâtiment à la bibliothèque principale de l'Université, de l'autre côté de la rue.

2. Ce détail de la façade « sans fenêtres » montre les dalles octogonales de marbre translucide, épaisses de 3 cm, qui laissent pénétrer la lumière naturelle à l'intérieur mais protègent les livres du soleil. Elles sont prises dans une armature d'acier faite d'éléments préfabriqués en forme d'étoile soudés au moment de la construction et revêtus de granit. Après avoir cherché à travers le monde, c'est dans les carrières toute proches du Vermont qu'on a découvert le marbre possédant la nuance et la transparence désirées.



PHOTOS DE EZRA STOLLER

1

2

3

4

1. La bibliothèque des Livres et Manuscrits Rares est une structure rigoureuse, indépendante, que des murs bas séparent de l'ensemble disparate de style « gothique universitaire » qui l'entoure sur trois côtés. Pour unifier ces éléments, la nouvelle bibliothèque a été construite dans la même pierre que les anciens bâtiments et une esplanade a été aménagée entre eux. Le rectangle de granit et de marbre de la bibliothèque Beinecke semble flotter sur cette esplanade pavée de granit et celle-ci paraît à son tour couler sous l'édifice, au-delà du mur de verre haut de 2,40 m qui s'élève en retrait des façades.

2. Le bureau du bibliothécaire en chef, comme la salle de lecture (voir page 34), est situé en sous-sol et donne sur la cour intérieure. Là, sur un grand tableau électrique, sont indiquées toutes les modifications survenant aux conditions de sécurité des livres. Grâce à des circuits électroniques, les moindres variations de température, par exemple, déclenchent un signal sonore et visuel à la fois. A côté, le bureau de contrôle communique avec les étages de livres par un ascenseur et par un monte-charge pour les volumes. Il est relié par téléphone et par interphone avec tous les points de la bibliothèque. Une installation pneumatique permet d'envoyer livres et messages à la bibliothèque de l'Université, de l'autre côté de la rue.

3. Détail de deux des quatre piliers revêtus de granit situés aux angles du Hall d'Exposition, qui reçoivent la poussée principale des murs extérieurs. Chacune des façades est une grande armature portant son propre poids et une partie de la charge du toit. Cette charge est transmise aux quatre piliers par des joints garnis de bronze. En outre, la partie centrale du bâtiment, au milieu du hall, contribue également à soutenir le toit.

4. Vues de l'intérieur, les 250 dalles de marbre translucide qui forment les parois du hall prennent l'apparence d'une soie moirée. Devant celles-ci, une des vitrines d'exposition individuelle, en bronze et en verre. Plusieurs de ces vitrines sont dotées d'une climatisation conçue spécialement pour certaines pièces particulièrement précieuses, telles que la Bible de Gutenberg de Yale ou le grand in-folio d'Audubon sur les oiseaux d'Amérique. Ce détail est photographié du mezzanine qui s'étend sur tout le périmètre du hall et constitue à la fois une galerie de circulation et un lieu de réunion des sociétés de bibliophiles.

5. Le centre du hall d'exposition est une énorme colonne aux parois vitrées, dont les six étages atteignent presque le plafond. A chaque niveau, une galerie permet de circuler autour des rayons. Derrière les vitres, la température est maintenue à 21,5 ° et l'humidité à 50 %, ce qui constitue les conditions idéales de préservation pour les livres. Au dehors, pour le confort des lecteurs, le degré d'humidité est moindre et la température plus élevée. Dans la partie libre de la bibliothèque, l'éclairage est atténué de manière à préserver l'effet lumineux des dalles transparentes. Il est renforcé près des vitrines pour attirer l'attention sur les livres ou les manuscrits. Les réflecteurs du plafond concentrent la lumière sur les rayons de livres.

5

Pureté de lignes
CERVINO
SALLES DE BAINS DE LUXE
ATELIERS SANITAIRES PARISIENS
EXPOSITION, VENTE ET ENTREPOTS :
5, ROUTE NATIONALE - EZANVILLE (S.-ET-O.)
R. N. 1 (PARIS-BEAUVAIS) TEL. EZANVILLE 522 ET 523
EXPOSITION ET VENTE :
133, AVENUE DE CLICHY - PARIS 17e
TÉL. MAR. 95-69 (8 LIGNES) MÉTRO BROCHANT

27

décoration
formes nouvelles
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

2

3

4

1-2. Le plafond de stuc de la Salle de Bal (1712) est l'une des créations les plus étourdissantes du baroque vénitien: vingt-deux « putti » y soutiennent les plis bouillonnants d'une draperie frangée d'or autour d'un grand lustre vénitien du XVII[e] siècle. Un tapis espagnol semblable à ceux de la galerie (voir page 41) couvre le sol de marbre. Au fond, sous un portrait de famille attribué à A. Longhi, un candélabre dessiné par Canova, représentant les Trois Grâces, entre deux groupes de Meissen. Mobilier en bois doré XVIII[e]. Sur la table au centre, un plat chinois du XVII[e] siècle.

3. Le hall d'entrée, le « portego », donne sur le canal. C'est la seule partie du palais — construit à la fin du XVI[e] siècle — qui ait gardé son décor d'origine, les étages ayant été refaits au XVII[e] et au XVIII[e] siècles. Il a conservé ses poutres et son dallage en marbre blanc et rose de Vérone, rongé par les eaux du canal qui l'envahissent à l'automne. Sur les murs recouverts de boiseries, à droite, entre deux pommeaux de mâts (« pomoli di calcese »), un grand fanal de galère, celle de l'amiral Angelo Emo (voir page 46), l'un des fameux marins que la famille Albrizzi compte parmi ses ancêtres: les fanaux qui éclairent le fond de la galerie viennent de galères qu'ils ont prises aux Turcs. A gauche, un de ces puits d'eau douce très profond comme il en existe à Venise et qui permirent aux Vénitiens de subsister durant l'Occupation. On aperçoit près de la porte une cabine de gondole pour l'hiver (« felze ») du XVIII[e] en bois sculpté, dont les glaces sont gravées d'écussons.

4. Au premier étage, la Salle des bateaux, éclairée par deux fanaux en bronze doré réunit une collection de maquettes de navires vénitiens du XVIII[e]. A droite, au-dessus de la porte (XVII[e] s.) un grand drapeau de galère amirale, brodé aux armes des Albrizzi. Sur le mur du fond, un autre drapeau également armorié (XVII[e] s.). Le décor des murs peints à fresque date de la fin du XVII[e] siècle.

1. Sous les stucs et les lustres vénitiens du « portego », au premier étage, un milieu de table de Murano (XVIII[e] siècle) évoque un jardin Renaissance, avec ses fabriques et ses statues, où le « lattimo », verre blanc opaque d'une grande rareté, se mêle aux verres transparents colorés.

2. Le buste de « La Belle Hélène » par Canova, placé dans le Salon Rouge, représente en réalité Isabelle Teotochi Albrizzi, celle que Byron appelait « la Divine Isabelle » et qui tenait un salon littéraire où vinrent Chateaubriand, M[me] de Staël, Alfieri, Foscolo, Canova et Walter Scott.

3. La bibliothèque (fin du XVIII[e]) contient toutes les anciennes éditions vénitiennes. A droite, sur le chevalet, une « Vierge à l'Enfant » de l'école de Bellini. Lustre de Murano du XVII[e] siècle. Table et petite chaise cannée du XVIII[e]. Fauteuils fin XVII[e] - début XVIII[e] siècle.

4, 5 et 6. Le « piano nobile » a été réinstallé et décoré à l'époque Louis XVI. Les parois du Salon des Glaces, ou Salon de Musique, sont décorées de miroirs et de stucs sur fond d'or. Le très beau mobilier, qui comprend deux canapés et huit chaises a été exécuté vers 1780 et il a conservé sa garniture d'époque en soie brochée.

difficile de trouver dans la ville un plus bel exemple de richesse décorative. Et si les palais Labia et Rezzonico en imposent par leurs proportions et leur solennité, le palais Albrizzi séduit par la grâce de ses stucs, l'originalité de ses décors, la fantaisie extrême de ses motifs sculptés.

Comme la plupart des familles vénitiennes, la famille Albrizzi dut sa fortune au commerce avec le Moyen-Orient. Sa richesse coïncide avec la dernière grande période de la République ; c'est probablement à cause de cette fortune qu'en 1667 elle fut inscrite dans le Livre d'or de la République. Apparentés très vite aux meilleures familles de la ville, les Albrizzi donnèrent à Venise procurateurs, capitaines, inquisiteurs. Ils furent dès lors toujours mêlés à l'histoire de la cité comme à sa vie intellectuelle et mondaine.

Après la chute de la République, au début du XIX[e] siècle, la comtesse Isabelle Teotochi Albrizzi, surnomée par Byron « la Divine Isabelle » devint célèbre par son salon où se réunissaient Chateaubriand, Foscolo, M[me] de Staël, Alfieri, Canova et Walter Scott. Elle-même, considérée comme un bon écri- vain par ses contemporains, a décrit ses hôtes dans un livre intitulé « Ritratti » remarquable tant par le style que par la justesse du jugement. Canova lui dédia le buste de « la Belle Hélène », qui se trouve encore au palais et Madame Vigée Lebrun fit son portrait (actuellement au Musée de Toledo, Ohio, U.S.A.)

La pièce la plus intéressante est certainement la Salle de Bal (probablement une ancienne chambre à coucher) où vingt-deux amours en stuc soutiennent une tente de soie à franges dorées. Par sa conception, sa fantaisie, son unité artistique, cette pièce est un chef-d'œuvre de la décoration baroque.

A côté se trouve le Salon dit « des Glaces » qui est une réussite de la décoration d'inspiration classique à la fin du XVIII[e]. L'ordonnance et la sobriété du décor contrastent étrangement avec l'exubérance baroque de la précédente. Les Albrizzi n'eurent aucun souci d'unité dans la décoration du palais

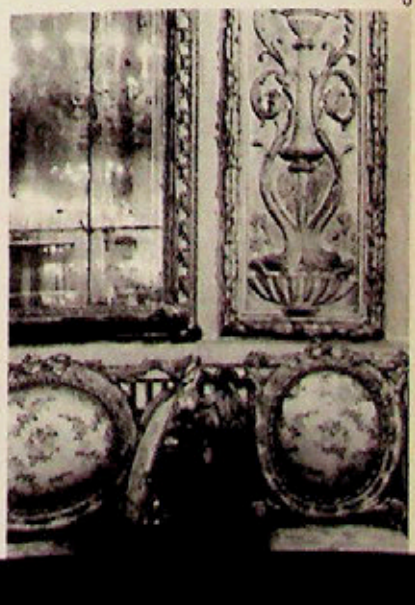
1

2

3

4

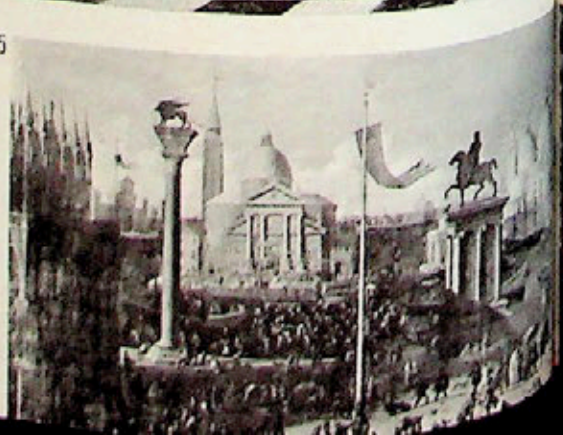
5



6

1. Le Salon des Longhi doit son nom aux six peintures de Longhi qui le décorent. L'une d'elles, à gauche, représente la famille Albrizzi (voir ci-dessous). Les autres sont des tableaux de genre. Sur le mur de droite, au centre, un portrait du procurateur A. Albrizzi, par A[illegible]dro Longhi. Un grand [illegible] Murano éclaire la pièce. Sur [illegible] sole XVIII[e] en bois doré, deux [illegible] laines chinoises, une boîte [illegible] vénitienne et une lampe en [illegible] dite « Florentine » du XVIII[e] [illegible]

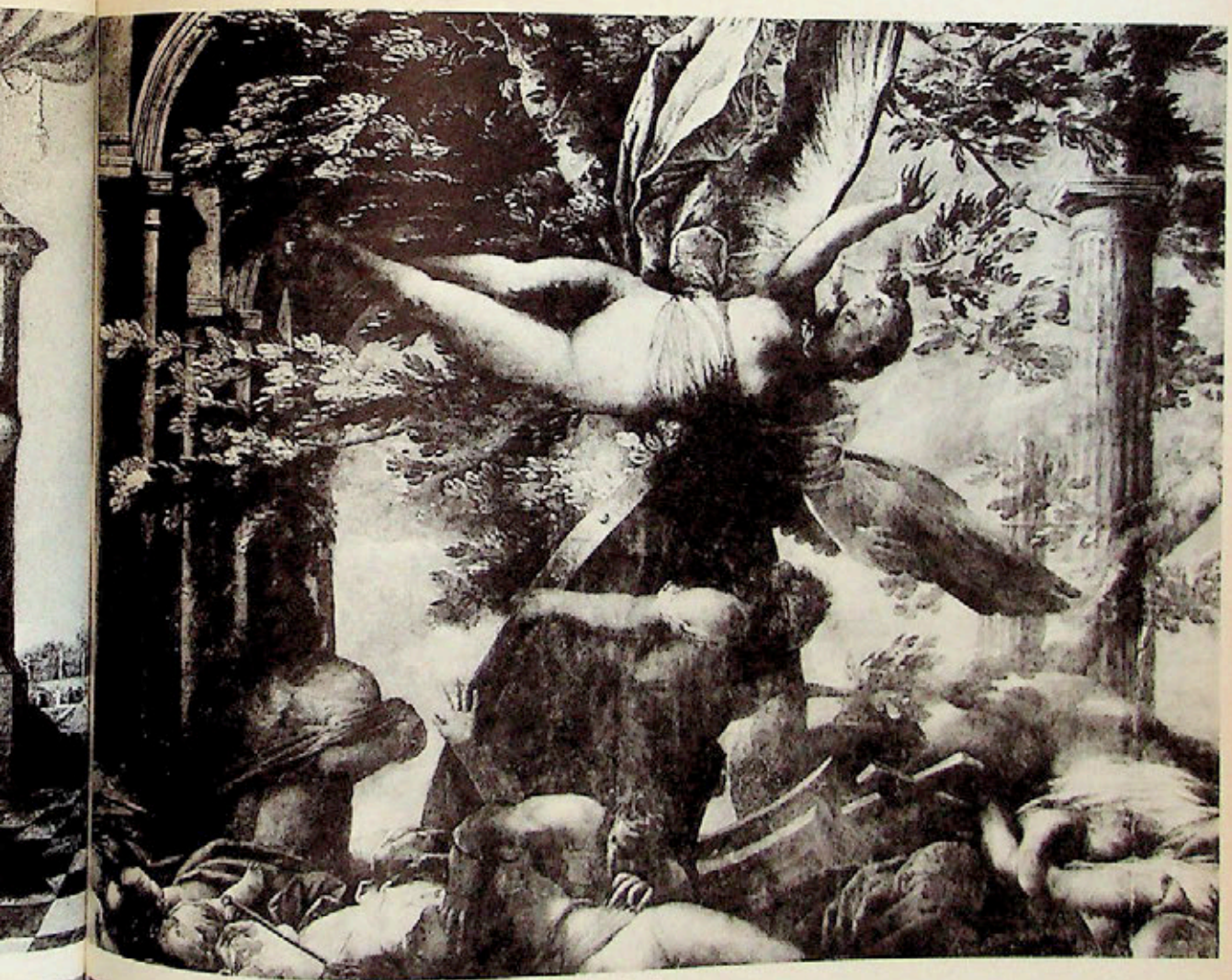
4. Pietro Longhi: La famille Albrizzi. Le portrait qui figure sur le mur du fond est toujours conservé au palais (voir page 41). Il représente le procurateur G. B. Albrizzi, père du personnage figurant ici debout un plateau à la main et dont le fils, l'enfant accoudé au guéridon à gauche, fut peint plus tard par A. Longhi coiffé d'une perruque blanche (voir ci-dessus).



5, 6 et 7. Outre les peintures décoratives et les portraits de famille, le palais Albrizzi abrite une belle collection de tableaux, vénitiens pour la plupart, dont nous reproduisons quelques-uns des plus séduisants. De gauche à droite: une « Vue imaginaire de Venise » attribuée à Guiseppe Heintz, un « Paysage avec des ruines » de G. Mazzoni (?), enfin une « Vue du Grand Canal prise du Rialto ». Cette peinture et son pendant — qui représente le Grand Canal après le Rialto — étaient conservés dans une villa près de Padoue et considérés comme des tableaux anonymes avant que le nettoyage ne permette d'y reconnaître à coup sûr la main de Canaletto.

Albrizzi, par A... Ce petit tableau de Pietro Longhi
Un grand lus... représente l'amiral Angelo Emo, dont
la pièce. Sur ... la brillante carrière navale a laissé
bois doré, deux ... plus d'un souvenir dans le palais,
, une boîte en ... notamment le grand fanal de galère
ne lampe en ... du « portego » d'entrée et le drapeau
e » du XVIIIe ... armorié de la Salle des bateaux.

3. Sebastiano Mazzoni: « La Roue de la Fortune ». Cette allégorie figure parmi les peintures décoratives de Pietro Liberi, A. Zanchi, Fr. Pacecco di Resa et Ludovico David de Lugano, qui ornent le « portego » du premier étage (voir page 41.)



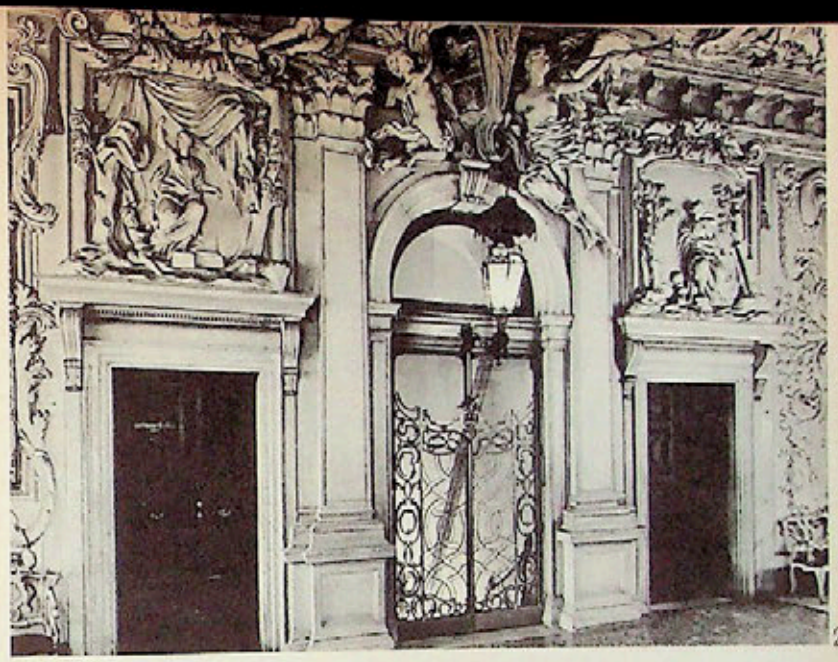
6

7

. Deux autres aspects de la galerie (« portego ») premier étage qui constitue un remarquable semble décoratif du XVIII[e] siècle: page ci-contre, à gauche, la grille en cuivre, ouvrant sur grand escalier de marbre. Elle vient du palais Balbi-Scalzi dont elle porte l'écusson. A droite, chaise à porteur en bois doré, provenant de collection Rospigliosi. Sièges et consoles en bois laqué blanc et doré. Candélabres et lustres de Murano également du XVIII[e]. Sur la paroi de fond, une peinture de Pacecco de Rosa, « le Bon Samaritain ». A droite, la grille de cuivre surmontée des armes de la famille Albrizzi, entre des reliefs de stuc représentant l'Abondance et la Richesse.

. Le passage menant de la salle à manger au Salon Rouge est, lui aussi, décoré de stucs rehaussés d'or. A droite, deux portraits de Longhi. A gauche, sur une console en bois doré, un groupe de céramique de Franchini, l'une des premières pièces créées par la fabrique d'Este, au XVII[e] s.

. Dans le Salon Rouge, sous un miroir vénitien du XVIII[e], une « piavola di Franza », c'est-à-dire une poupée de porcelaine que l'on envoyait de France, au XVIII[e] siècle, pour faire connaître à l'étranger les modèles de robes créés à Paris.



2

3

4

suivaient simplement, avec une attention remarquable, l'évolution de l'art dans leur ville.

Les peintures de Pellegrini, Ricci, Mazzoni, Pellegri, Liberi, Alessandro et Pietro Longhi, Canaletto, Pitoni, Rosalba Carriera (c'est-à-dire les meilleurs artistes de l'époque vénitienne entre 1650 et 1750) furent choisis avec le même goût et la même liberté d'interprétation.

Quand aux meubles, il suffit de jeter un coup d'œil sur les chaises, les fauteuils et l'ensemble important du « Salon des Glaces » pour se rendre compte qu'ils sont sortis des ateliers des meilleurs ébénistes de l'époque.

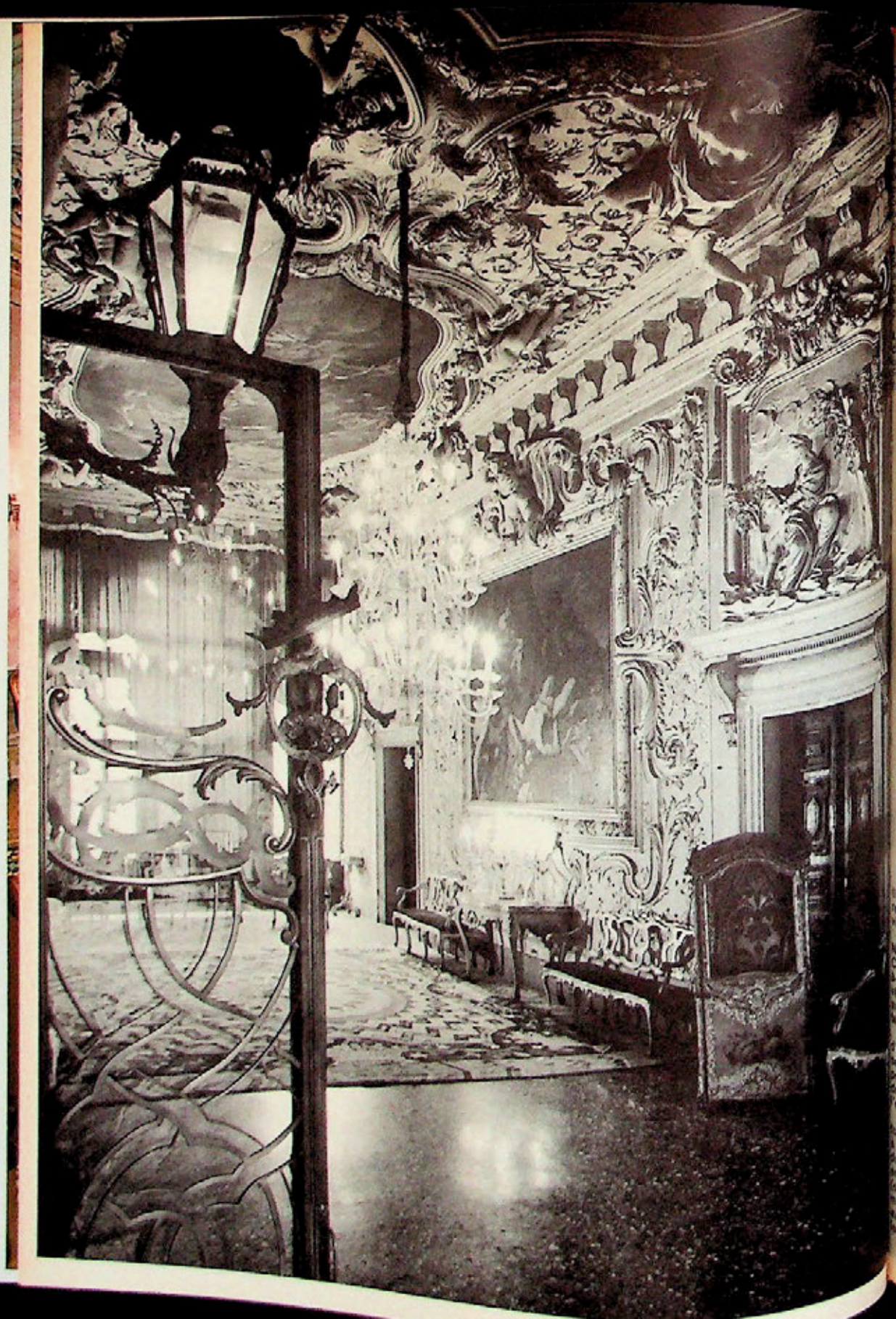
Le deuxième étage constitue un nouveau tournant dans la décoration du palais. Mis à part le grand « portego » central, qui est un ouvrage du XVIII[e], les autres salons furent entièrement décorés en style néo-pompéien (ou néo-classique) entre 1800 et 1825. Les murs et les plafonds sont peints à fresque, avec les délicieuses figures inspirées par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi.

Parmi les artistes, il faut citer principalement Borsato, qui travailla aussi à l'Aile Napoléonienne de la place Saint-Marc et à la villa Pisani de Stra (travaux effectués sur l'ordre du Prince de Beauharnais, alors vice-roi d'Italie).

Un siècle plus tard, la comtesse Elsa de Margarit Albrizzi, d'origine grecque elle aussi, réunissait autour d'elle Respighi, Molmenti, Costantino Nigra, d'Annunzio. Ce dernier a parlé à plusieurs reprises « du charme et de la beauté des soirées musicales de la comtesse ». Sur la façade du palais, on peut encore lire quelques vers du poète en souvenir d'une bombe autrichienne qui tomba sur le palais en 1916, mais qui par bonheur n'explosa pas. La comtesse Elsa Albrizzi donna un nouvel éclat au palais et s'attacha particulièrement à la restauration du jardin. D'Annunzio a écrit un poème évoquant le charme de ce jardin auquel une tour de style néo-gothique et un pont de fer forgé confèrent un caractère romantique.

Le palais se compose d'un rez-de-chaussée surmonté par deux étages, sans compter les « mezzanini » ou petits étages, très caractéristiques des palais vénitiens. Il est intéressant de noter la structure architecturale de la construction, typiquement vénitienne. L'ensemble s'ordonne autour d'une partie centrale formée par les « porteghi » (grandes galeries centrales) à partir desquelles rayonnent les autres pièces. Le premier de ces « porteghi », au rez-de-chaussée — le seul qui ait conservé son aspect du XVI[e] siècle — constitue le vestibule d'entrée, décoré de plusieurs fanaux de galères vénitiennes et turques. Par deux grands escaliers, on arrive au premier étage, dont la décoration fut probablement commencée vers 1670 et terminée aux alentours de 1795. Le « piano nobile » est entièrement décoré de stucs et d'ors, mais on n'en connaît pas les auteurs : peut-être Serpotta, ou Abbondio Stazio, ou Mazzetti-Tencalla.

Le propriétaire actuel — qui descend de la famille Albrizzi par sa mère — et sa femme conservent et entretiennent cette demeure avec un goût remarquable et un grand respect des traditions.



1-2. Deux autres aspects de la galerie (« portego ») du premier étage qui constitue un remarquable ensemble décoratif du XVIII[e] siècle: page ci-contre, à gauche, la grille en cuivre, ouvrant sur le grand escalier de marbre. Elle vient du palais Dalto-Scalzi dont elle porte l'écusson. A droite, une chaise à porteur en bois doré, provenant de la collection Rospigliosi. Sièges et consoles en bois laqué blanc et doré. Candélabres et lustres de Murano également du XVIII[e]. Sur la paroi de droite, une peinture de Pacecco de Rosa, « le Bon Samaritain ». A droite, la grille de cuivre surmontée des armes de la famille Albrizzi, entre des reliefs de stuc représentant l'Abondance et la Richesse.

2. Le passage menant de la salle à manger au Salon Rouge est, lui aussi, décoré de stucs rehaussés d'or. A droite, deux portraits de Longhi. A gauche, sur une console en bois doré, un groupe en céramique de Franchini, l'une des premières pièces créées par la fabrique d'Este, au XVII[e] s.

4. Dans le Salon Rouge, sous un miroir vénitien du XVIII[e], une « piavola di Franza », c'est-à-dire une poupée de porcelaine que l'on envoyait de France, au XVIII[e] siècle, pour faire connaître à l'étranger les modèles de robes créés à Paris.

3

4

ils suivaient simplement, avec une attention remarquable, l'évolution de l'art dans leur ville.

Les peintures de Pellegrini, Ricci, Mazzoni, Nogari, Liberi, Alessandro et Pietro Longhi, Canaletto, Pitoni, Rosalba Carriera (c'est-à-dire les meilleurs artistes de l'époque vénitienne entre 1650 et 1750) furent choisis avec le même goût et la même liberté d'interprétation.

Quant aux meubles, il suffit de jeter un coup d'œil sur les chaises, les fauteuils et l'ensemble important du « Salon des Glaces » pour se rendre compte qu'ils sont sortis des ateliers des meilleurs ébénistes de l'époque.

Le deuxième étage constitue un nouveau tournant dans la décoration du palais. Mis à part le grand « portego » central, qui est du milieu du XVIII[e], les autres salons furent entièrement décorés en style néo-pompéien (ou néo-classique) entre 1800 et 1825. Les murs et les plafonds sont peints à fresque, avec les délicieuses figures inspirées par les découvertes d'Herculanum et de Pompéi.

Parmi les artistes, il faut citer principalement Borsato, qui travailla aussi à l'Aile Napoléonienne de la place Saint-Marc et à la villa Pisani de Stra (travaux effectués sur l'ordre du Prince de Beauharnais, alors vice-roi d'Italie).

Un siècle plus tard, la comtesse Elsa de Margarit Albrizzi, d'origine grecque elle aussi, réunissait autour d'elle Respighi, Molmenti, Costantino Nigra, d'Annunzio. Ce dernier a parlé à plusieurs reprises « du charme et de la beauté des soirées musicales de la comtesse ». Sur la façade du palais, on peut encore lire quelques vers du poète en souvenir d'une bombe autrichienne qui tomba sur le palais en 1916, mais qui par bonheur n'explosa pas. La comtesse Elsa Albrizzi donna un nouvel éclat au palais et s'attacha particulièrement à la restauration du jardin. D'Annunzio a écrit un poème évoquant le charme de ce jardin auquel une tour de style néo-gothique et un pont de fer forgé confèrent un caractère romantique.

Le palais se compose d'un rez-de-chaussée surmonté par deux étages, sans compter les « mezzanini » ou petits étages, très caractéristiques des palais vénitiens. Il est intéressant de noter la structure architecturale de la construction, typiquement vénitienne. L'ensemble s'ordonne autour d'une partie centrale formée par les « porteghi » (grandes galeries centrales) à partir desquelles rayonnent les autres pièces. Le premier de ces « porteghi », au rez-de-chaussée — le seul qui ait conservé son aspect du XVI[e] siècle — constitue le vestibule d'entrée, décoré de plusieurs fanaux de galères vénitiennes et turques. Par deux grands escaliers, on arrive au premier étage, dont la décoration fut probablement commencée vers 1670 et terminée aux alentours de 1795. Le « piano nobile » est entièrement décoré de stucs et d'ors, mais on n'en connaît pas les auteurs: peut-être Serpotta, ou Abbondio Stazio, ou Mazzetti-Tencalia.

Le propriétaire actuel — qui descend de la famille Albrizzi par sa mère — et sa femme conservent et entretiennent cette demeure avec un goût remarquable et un grand respect des traditions.

KANDINSKY

Suite de la page 17

Cette remarque est significative si on la juxtapose à deux autres extraits du même récit. Alors qu'il étudiait encore le droit à Moscou, Kandinsky visita une exposition de peintres impressionnistes français qui comprenait l'une des célèbres « Meules » de Monet. Cet exemple caractéristique d'art impressionniste le frappa d'une façon bien personnelle: « Soudain, pour la première fois, je vis un « tableau ». Le catalogue me disait qu'il représentait une meule de foin, mais je n'arrivais pas à en distinguer les contours. J'en conçus une certaine inquiétude. Je pensais que l'artiste n'avait pas le droit de peindre d'une manière aussi indistincte. Il me semblait obscurément qu'il manquait un sujet à ce tableau. Mais je constatai avec surprise et consternation que non seulement le tableau me frappait, mais qu'il se gravait profondément dans ma mémoire et s'y fixait jusqu'aux plus infimes détails. » Plus tard encore, alors qu'il avait déjà commencé à peindre lui-même, il eut une expérience encore plus marquante qui dût le convaincre de l'inutilité du sujet et de l'importance primordiale des impressions sensorielles de couleur. Il nous dit: « En rentrant chez moi, je vis soudain un tableau d'une beauté inimaginable, vibrant de couleur intérieure. Je restai un instant stupéfait, puis je me dirigeai vivement vers ce mystérieux tableau dans lequel je ne voyais que des formes et des couleurs, sans distinguer ce qu'elles représentaient. Je découvris aussitôt la clef de l'énigme: c'était un de mes propres tableaux, posé en travers. »

Kandinsky était un coloriste né, mais au cours de sa longue carrière et à la suite d'expériences répétées, il comprit qu'en art la couleur n'a pas d'existence sans la forme. Il a écrit qu'il essayait de reproduire « le chœur des couleurs », alors que son professeur à l'Académie des Beaux Arts de Munich lui conseillait de peindre des paysages monochromes pour développer son sens de la forme. Ce « chœur des couleurs » avait pour lui une signification profonde, car il le mettait en rapport avec la nature toute entière et lui révélait des vérités cosmiques intérieures. Cette attitude nous suggère une autre source, très importante, de la peinture non figurative de Kandinsky: « Farbenlehre » de Goethe, publié en 1810 et réédité en 1898 par Rudolf Steiner, dont les théories mystiques avaient fortement impressionné Kandinsky et forment la base sur laquelle il construisit la première partie de son essai « Du Spirituel dans l'Art ».

La théorie des couleurs de Goethe dut plaire à Kandinsky pour plusieurs raisons. Au moment où il rejetait non seulement le positivisme et le matérialisme — qu'il considérait comme la maladie du XIX• siècle — mais aussi la science moderne — dont il avait mal compris les principes — les idées anti-newtoniennes de Goethe étaient bien faites pour l'attirer. D'autre part, Goethe, qualifiant les couleurs d'exploits et souffrances de la lumière (« Taten und Leiden des Lichtes »), les investissait d'une signification cosmique et, reprenant l'ancienne comparaison mystique de l'œil avec le soleil, il établissait un lien profond entre l'homme et l'univers. Enfin son étude comprenait — pour la première fois dans l'histoire des théories de la couleur — une partie consacrée aux émotions provoquées par les différentes couleurs et concluait par une allusion à leur signification allégorique, symbolique et mystique. Il ressort clairement de nombreux passages de « Du Spirituel dans l'Art » que Kandinsky connaissait très bien le livre de Goethe.

Voilà donc la matière première à partir de laquelle Kandinsky allait établir le vocabulaire de son art non figuratif, et c'est avec une exactitude méthodique qu'il élabora ce nouveau langage artistique. Les compositions qu'il peignit avant la première guerre mondiale s'expriment avant tout par la couleur, bien que Kandinsky eût déjà compris que la couleur ne peut se suffire à elle-même. Plus tard, ses tableaux témoignent d'un intérêt pour la couleur et la forme à la fois; ceux des années 20 sont d'une froideur géométrique, mais ceux des dernières années opèrent une sorte de fusion entre le style libre de ses œuvres de jeunesse et la rigueur mathématique. Si les théories de la couleur avaient été à la base de sa première manière, c'est une interprétation très personnelle de la « Gestaltspsychologie » qui l'amena à étudier les effets du « point et de la ligne sur la surface plane ». Mais l'œuvre de Kandinsky est dominée par une intention très précise, commune à ces différentes « phases », et qu'il définit lorsqu'il examina le terme « art abstrait »: « A mon avis, » écrit-il, « la meilleure étiquette serait « art concret », puisque cet art crée à côté du monde extérieur un nouveau monde artistique d'ordre spirituel. Un monde qui n'existe qu'à travers l'art. Un monde concret. »

Le style de Kandinsky est caractérisé par un anti-naturalisme conscient et il ne chercha jamais, comme son ami Franz Marc par exemple, à établir une série de symboles visuels empruntés au monde réel. Il poussa à l'extrême les conséquences tirées des théories de ses prédécesseurs lorsqu'il écrivit, en 1935: « Chaque ligne dit: « Me voilà! » Elle se maintient, montre son visage éloquent — « Ecoutez! Ecoutez mon secret! » Merveilleuse est une ligne. » Cette idée était déjà exprimée dans un essai de 1912 où il traitait de l'utilisation de métaphores visuelles réduites à leur plus simple expression; la question qui se posait était alors: devrait-il donc éliminer tous les objets réels de ses tableaux? Il y répondait ainsi: « Une ligne a une signification aussi importante qu'une chaise, un puits, un couteau, un livre, etc... Si dans un tableau une ligne est libérée de toute intention descriptive, sa vibration intérieure ne sera plus affaiblie par des aspects secondaires et elle retrouvera toute sa force intrinsèque. » Ses premières compositions ne sont donc pas une sorte de test mental à la Rorschach où l'on peut découvrir des chevaux qui sautent par dessus des forteresses, des bateaux qui flottent à sec sur des collines ou des amoureux qui s'embrassent à l'ombre d'un pont, car c'est précisément l'élimination des éléments représentatifs qui importe, et non leur rétention accidentelle. Les œuvres de sa dernière période ne sont pas non plus des transpositions du monde visible, des sortes de pictographes: « Mon désir d'aujourd'hui, » écrivait Kandinsky en 1935, « est en tout cas: ...liaison de « contes de fées » et de « réalité ». Pas de réalité extérieure — chien, vase, femme nue — mais la réalité « matérielle » des moyens picturaux, des outils, ce qui demande le changement complet de « tous » les moyens d'expression et de la manière technique elle-même. Un tableau, c'est l'unité synthétique de toutes les parties. Pour réaliser un « rêve » on n'a pas besoin... de « la Belle au Bois dormant », ni des phantasmes tirés de l'objet quelconque, mais exclusivement de conte de fées purement pictural, de celui qui connaît exclusivement la peinture — par sa « réalité ». »

Si vous voulez en savoir davantage

Madame Kandinsky nous demande d'indiquer ici qu'elle ne partage absolument pas l'opinion du Professeur Ettlinger quant à l'influence qu'aurait exercée le « Farbenlehre » de Goethe sur Kandinsky. Le livre « Du Spirituel dans l'art » fut achevé en 1910. C'est en 1922 seulement qu'à l'occasion d'une visite au Musée Goethe de Weimar, Kandinsky connut le « Farbenlehre ». L'intérêt qu'il porta dès lors à certaines vues de Goethe ne saurait en aucun cas l'avoir influencé quand il travaillait à son fameux livre, souligne la veuve du peintre.

Informé du point de vue de Madame Kandinsky, le professeur Ettlinger nous a fait savoir qu'il maintenait purement et simplement sa position. Notons que celle-ci correspond tout à fait aux indications données par le Dr Will Grohmann dans son ouvrage bien connu sur Kandinsky (Edition française, Flammarion, Paris, 1958).

3 rue séguier paris 6
danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art
en exclusivité

bernard dufour*
bernard saby
sculptures de kosice

*actuellement au Pavillon français à la Biennale de Venise

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

miro, le corbusier,
marini, macIver,
riopelle, roszak,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera,
balthus, dubuffet
giacometti, tanguy,

L'ŒIL

hommage à MARCEL DUCHAMP

Plus de 100 œuvres et documents ont été rassemblés pour cette exposition qui met l'accent en particulier sur les:

Ready-mades

de juin à septembre* (en août la galerie est fermée) chez

Schwarz à Milan

(via Gesù, 17 - tel. 709024)

* Par suite des engagements que nous avons pris avec un certain nombre de Musées européens et américains, l'exposition HOMMAGE A MARCEL DUCHAMP qui devait se poursuivre, dans les intentions premières, jusqu'au 31 décembre 1964 ne sera pas prorogée au delà du 30 septembre 1964

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 115-116 · JUILLET-AOUT 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

XXXII^e Biennale de Venise, *par Jean-François Revel* 2
Pitié pour Venise, *par A. Rubin de Cervin Albrizzi* 12
Gustave Moreau, illustrateur de La Fontaine, *par Ragnar von Holten* . . . 20
Juvara et l'architecture théâtrale, *par Walter Witzthum* 28
Coup d'œil sur les grandes ventes de la saison 36

L'ŒIL du décorateur

Le Corbusier, *par Sarane Alexandrian* 46
Buvez frais. 58

Photographies

Photographies en noir: *Pierre Galendorf, Sala Dino, Giacomelli, Ugo Mulas, André Morain, Marc Lavrillier, Luc Joubert, Walter Dräyer:* XXXII^e Biennale de Venise; *A. Rubin - R. César:* Pitié pour Venise; *Bertil Abey:* Gustave Moreau; *Services photographiques du Musée de Turin et du Fogg Art Museum, Cambridge:* Juvara et l'architecture théâtrale; *Lucien Hervé:* Le Corbusier; *Pierre Berdoy:* Buvez frais. Photographies en couleurs: *Lucien Hervé: page 57; Pierre Berdoy: page 58.*

Notre couverture: La Fable. *Frontispice de Gustave Moreau pour l'illustration des Fables de La Fontaine. Aquarelle. 29 × 19 cm. Detail*

Notre prochain numéro

Natures mortes italiennes • Œuvres inconnues et révolutionnaires d'un grand maître du XIX^e siècle • L'Exposition Documenta à Cassel • La Triennale de Milan • La Foire des Antiquaires à Paris.

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Canada: *$20.–; Amérique du Sud (avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

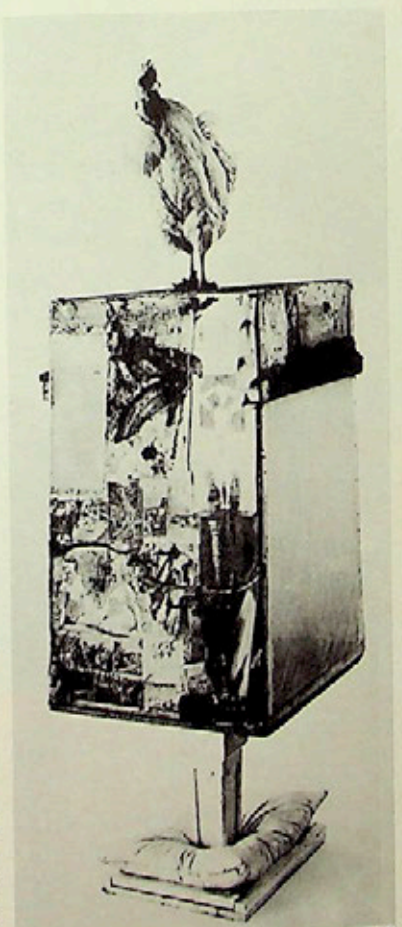
Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

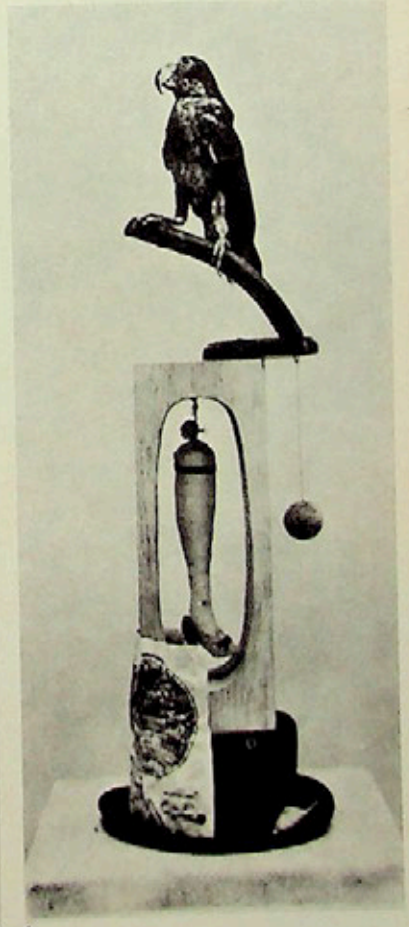
XXXIIe BIENNALE DE VENISE

Triomphe du "Réalisme Nationaliste"

Jean-François Revel

L'ouverture de la Trente-deuxième Biennale de Venise a été dominée par les discussions que suscitait le « pop art ». Qu'on l'aimât ou pas du tout, on ne parlait que de cela et de ce qu'on pouvait y ajouter ou y opposer. Dès le départ, il semblait irrésistible que Rauschenberg eût le prix de peinture. Bissière, dont on prononçait parfois également le nom, avait demandé lui-même à être placé hors concours, et c'est en tant que tel qu'il reçut un hommage platonique et respectueux du jury; mais ses tableaux minutieux, évoquant des cache-nez de laine aux rectangles multicolores, n'excitaient plus. De façon générale, l'abstraction, colorée ou non, lyrique ou prosaïque, n'était plus la peinture par rapport à laquelle on s'orientait. Non point qu'elle fût reniée. Qu'on m'entende bien: je crois que les grands abstraits ont fait atteindre à l'art un point de





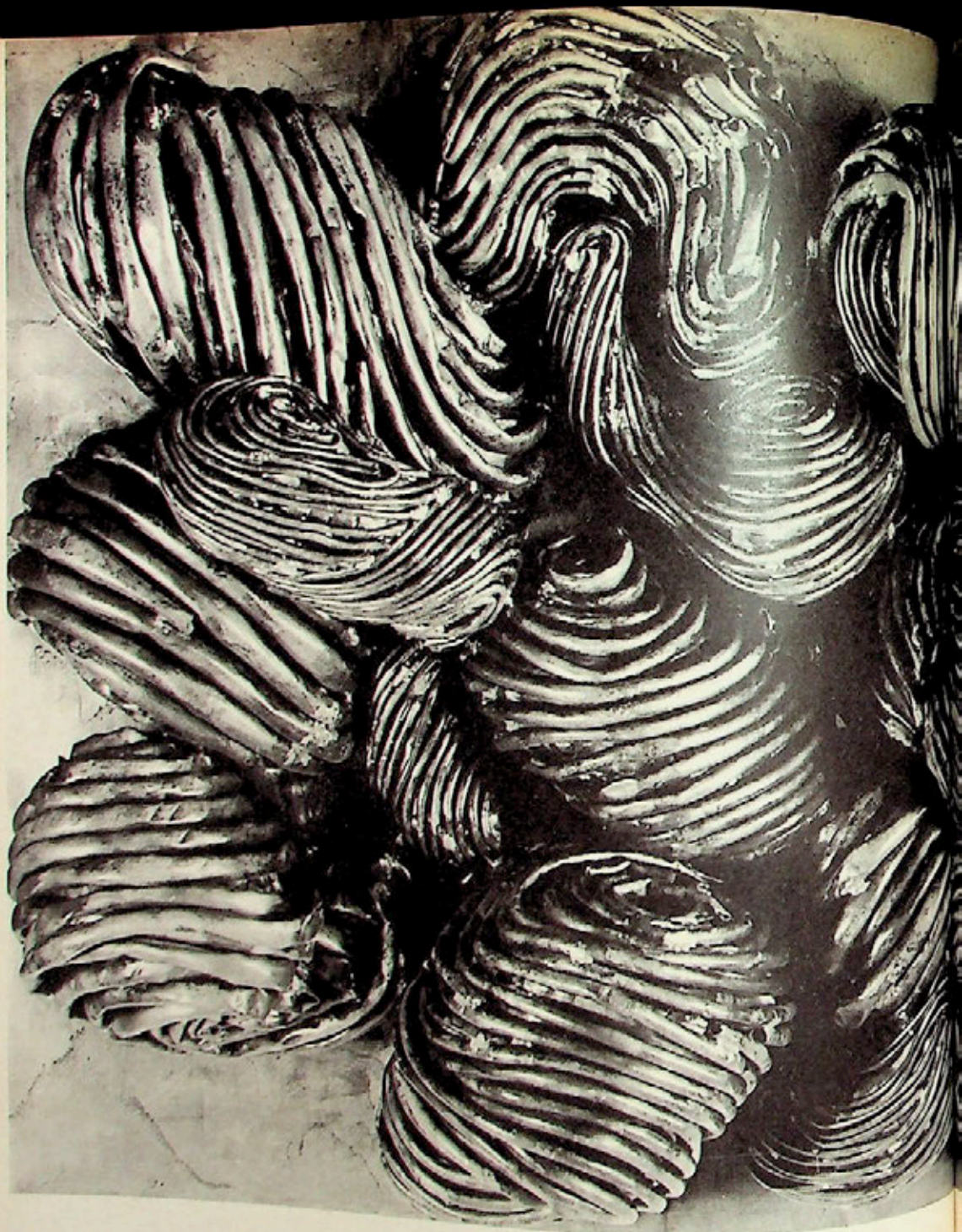
2 3

1. Robert Rauschenberg: **Flush.** 1964. 244×183 cm.

2. Robert Rauschenberg: **Odalisque.** 1958-1959. 203 × 63,5 × 63,5 cm.

3. Miró: **Objet poétique.** 1936. Haut. 84 cm.

25 ans séparent l'œuvre de Miró (à l'extrême-droite) de celle de Rauschenberg. La comparaison montre que les « révolutionnaires » du « Pop art » empruntent bien souvent des chemins explorés par leurs aînés.

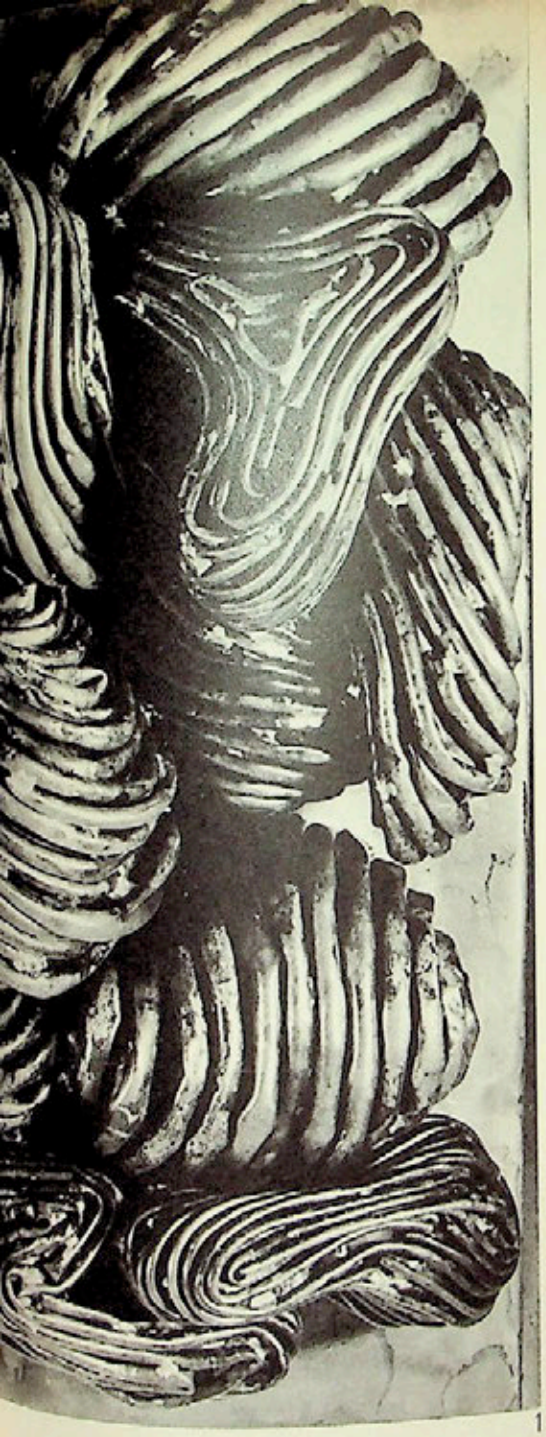


non-retour. Le prix décerné à Hartung il y a quatre ans a consacré officiellement cette vérité que tout tableau pour exister, doit pouvoir être lu d'abord comme structure pure, invention de forme, réalité graphique indépendante. Mais cette exigence est désormais bien assimilée et acceptée. Après tant d'années d'austérité et de dressage la peinture sent qu'elle peut à nouveau se permettre de se tenir mal à table, sans tomber pour autant dans la trivialité. En éliminant à juste titre « l'anecdote », les abstraits ont poussé la peinture vers un terme où elle tendait depuis longtemps, ils ont réalisé son implication la plus profonde et la plus nécessaire. Mais en même temps, ils privaient leur art de certaines ressources auxquelles on ne saurait refuser toute valeur du point de vue psychologique: je veux dire que Cézanne, Gauguin, Lautréc, Picasso, Miró, en même temps qu'ils sont des inventeurs de formes éprouvent et donnent par surcroît un plaisir comparable à celui qu'éprouvent et donnent le romancier ou le poète. Ils émeuvent, désignent ou écartent, font rire, ironisent ou

effraient, accablent ou célèbrent, aiment ou haïssent, dépeignent tout en peignant. Au prix d'une « tricherie » qui doit, sans doute, répondre à certains besoins puisqu'elle a eu cours pendant plusieurs millénaires, ils s'arrangent, tout en créant des formes, pour nous parler.

L'engouement pour le « pop art » en Amérique, la curiosité pour la « nouvelle-figuration » en Europe s'expliquent par ce besoin. Après l'« Art de la fugue » et l'« Offrande musicale », on accueille sans déplaisir un peu d'opéra-ballet. Sans encore formuler le moindre jugement de valeur, il convient de constater le phénomène, qui est indiscutable, à savoir que c'est bien là le seul problème qui soulève les passions, cette année, à Venise, ou plutôt, le seul art qui fasse problème. Réussite ou échec, erreur lamentable ou tentative estimable, battage publicitaire ou protestation désespérée, peu importe: dans les deux cas (et il y a les deux cas) le « pop art » et la « nouvelle figuration » ont ceci en commun qu'ils s'écartent des valeurs classiques: « action painting » en Amérique, abstraction (chaude ou froide, formelle ou informelle, lyrique ou géométrique) en Europe. Les écoles, qui se sont imposées au cours de la décennie précédente, ont été et sont trop bien défendues pour qu'on puisse songer à les imiter. A cet égard, (comme pour la sculpture, dont la représentation, on va le voir, est riche et variée) la trente-deuxième Biennale reflète fidèlement le moment historique, une recherche d'originalité, une volonté de différer du passé immédiat dont on ne saurait en aucun cas condamner le principe, et dont il reste à examiner les résultats. Il convient néanmoins, ce faisant, d'éviter la « révolutionite » dont souffre la critique contemporaine, plus par crainte de se tromper que par conviction. La notion de « crise » est devenue si familière que l'on prend l'habitude de présenter des révolutions de palais comme des bouleversements cosmiques et l'heureuse apparition de talents qui n'étaient pas totalement prévisibles comme un traumatisme insurmontable. Cette terreur millénariste dans laquelle vit l'art actuel fait sourire à force d'être quotidienne. Elle engendre la manie du bilan, l'historisation accélérée de la minute écoulée, le pédantisme de la période (aujourd'hui un artiste de trente ans est facilement à la tête d'une bonne douzaine de « périodes »), l'exaspération des querelles de clochers, la hantise du désastre financier, toutes choses dont le microcosme vénitien a offert, dans les jours qui précédèrent l'inauguration, une image également fidèle.

L'art est-il en crise? Le « pop art » est-il une révolution? Tout dépend naturellement de la date de référence choisie. Selon que vous la reculez plus ou moins dans le temps, tout est révolutionnaire ou rien n'est révolutionnaire, à la trente-deuxième Biennale.



1

2

1. Zoltan Kemeny: **Pensée traitée en forme.** 1962. Cuivre rouge. 90 × 120 cm. New York, collection particulière.

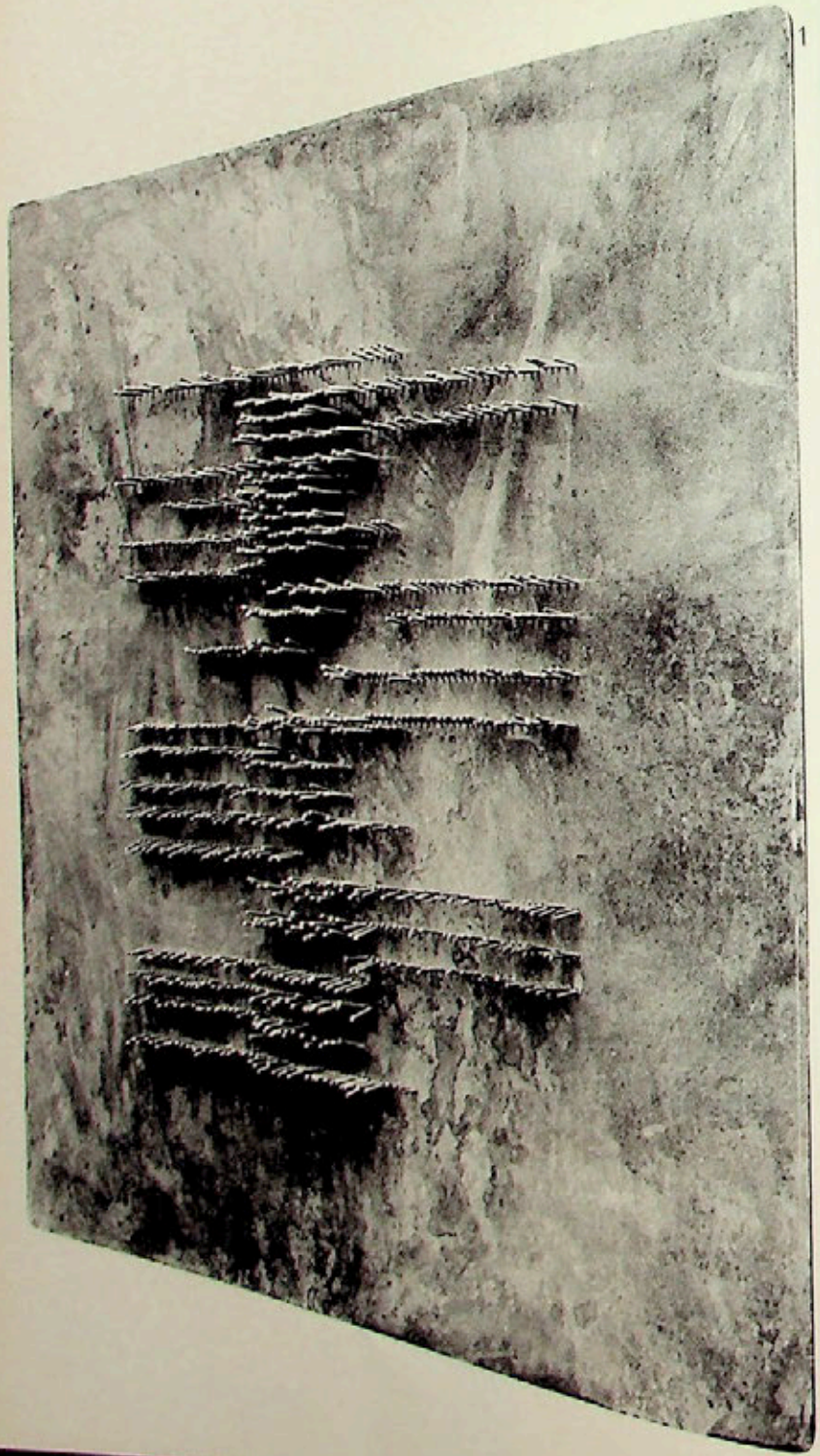
2. Zoltan Kemeny: **Proportion, action, émotion.** 1964. Cuivre rouge et laiton. 100 × 133 cm. Collection particulière.

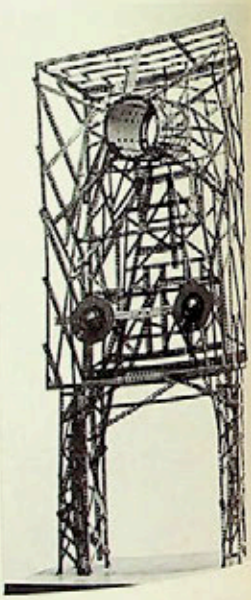
1. Pol Bury: **Ponctuation-cuivre.**

2. Enrico Baj: **« Modello SR 319 ».** 1964. Fer. Milan, collection Aldo Ravelli.

3. Pol Bury: **Mobile.** 1962.

4. Ipoustéguy: **Le crabe et l'oiseau.** 1958. Bronze. Long. 155 cm.



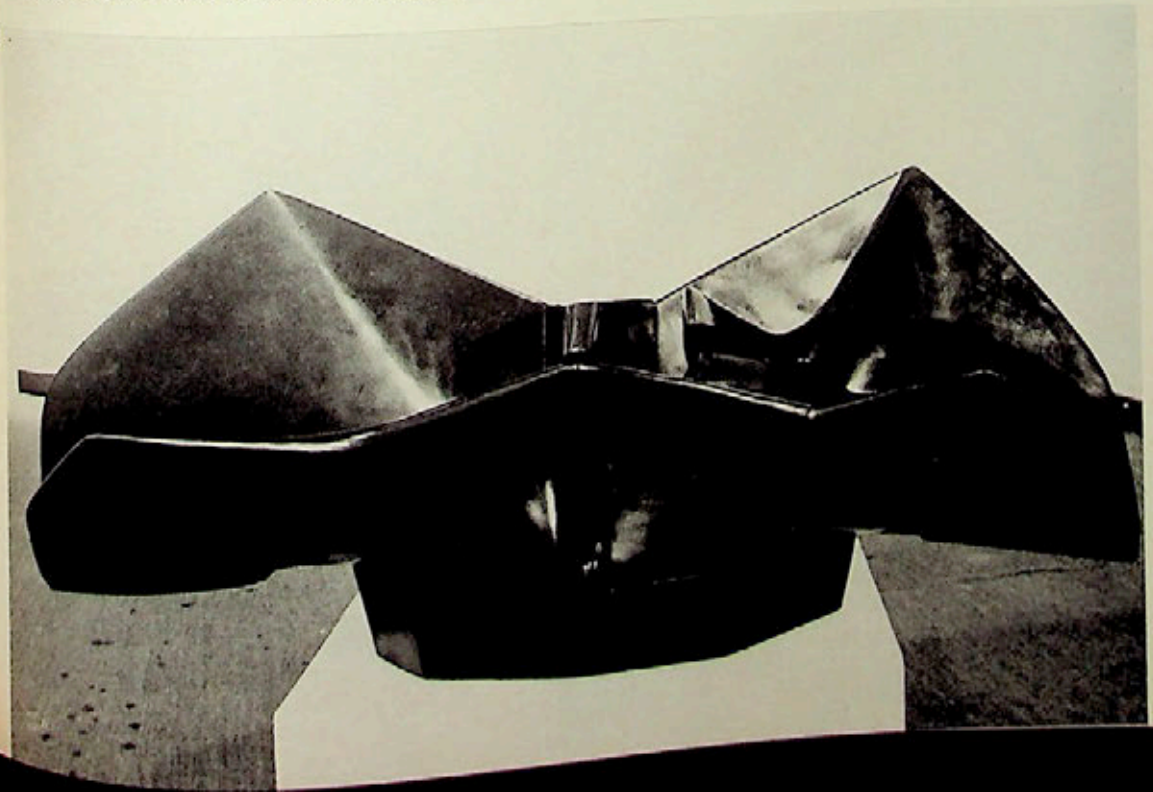


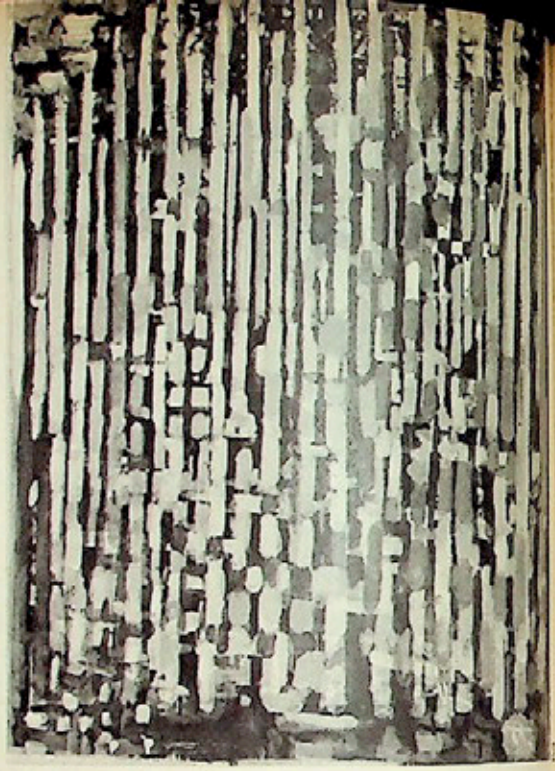
Par rapport aux toutes dernières années, le « pop art » américain fait bouger les choses — « bouger » n'étant d'ailleurs pas en soi une catégorie esthétique. Mais par rapport à 1920, le « pop art », qui a d'ailleurs commencé par s'appeler « new dada », ne contient aucun principe d'invention ni d'audace qui soit radical, non plus que par rapport aux objets surréalistes de la période qui suit 1930. L'assemblage d'ustensiles, de boîtes, de morceaux de vêtements, de produits alimentaires, voire de volatiles empaillés et leur incorporation au « tableau », ainsi que les affiches lacérées, les accumulations de petits objets en vitrines composites, rien de tout cela qui n'ait été fait par Ernst, Duchamp, Man Ray, Miró, Schwitters. Et même, Bellmer est allé jusqu'à incorporer des fragments humains, ce que les popistes n'ont pas encore osé, à ma connaissance... Il n'est pas difficile non plus de voir dans le collage sur la toile de fragments de bandes dessinées et de photos (ultra réalistes parce que retouchées) d'hommes célèbres, le tout découpé dans les journaux, de voir là une suite des images d'almanach utilisées dans « La femme 100 têtes » ou « Une semaine de bonté »: l'imagerie de calendrier ou celle du « Petit parisien illustré du Dimanche » était l'imagerie populaire de l'époque, comme les bandes dessinées celle d'aujourd'hui; les morceaux de journaux dans les tableaux cubistes sont plus anciens encore.

Il faut aux Américains tout leur nationalisme culturel et toute leur xénophobie artistique pour ressentir le « pop art » comme une révolution. Le fanatisme new-yorkais pousse à cet égard l'ignorance jusqu'à présenter, dans le tas, comme révolutionnaires, de médiocres abstraits géométriques tels que Kenneth Noland ou Frank Stella. Il affiche fièrement les indigences de potache d'un Claes Oldenburg: aliments en faïence que désavouerait la plus pauvre boutique de farces et attrapes, ou encore « machines à écrire molles » dont les prototypes surréalistes sont trop notoires. Il est des choses qu'on a quelque mérite à inventer, aucun à réaliser. Tout était dans l'idée.

Ces réserves font d'autant plus distinguer la personnalité de Rauschenberg, sur lequel les lecteurs de « L'Œil » connaissent l'étude qu'Alain Jouffroy lui a consacrée dans le numéro de mai. Alors que Jasper Johns ennuie avec ses drapeaux, ses chiffres et ses cartes des Etats-Unis, — moins troublantes que l'« Europe après la pluie » de Max Ernst, — Rauschenberg, sans introduire aucun élément neuf, historiquement parlant, trouve un style d'ensemble qui n'est qu'à lui, une sorte de miroir brisé de la vie américaine en miettes, mêlée d'allusions à la peinture ancienne également mutilée. Cette synthèse contrastée d'actualité vaine et de passé indigeste, de présent papillotant et de mémoire tronquée, parvient à une réalité poétique qui d'ailleurs est d'autant plus vivace qu'elle est moins « pop ».On sait en effet que « pop art » signifie art périssable, cela en raison de la fragilité des déchets et ferblanteries diverses utilisées comme matière première: ce qui n'est plus du tout le cas des œuvres récentes de Rauschenberg. Un tableau comme « Tracer » (1964) est une composition élaborée. Tout se passe comme si l'Amérique, qui tient tant à avoir une « école », était surtout faite pour produire irrégulièrement, au contraire, des personnalités fortes et singulières: Tobey, Pollock, Rauschenberg...

Les Américains, en 1964, ont envahi Venise avec une énergie toute missionnaire. Non contents d'exposer dans leur pavillon, à l'intérieur des jardins de la Biennale, ils ont organisé une gigantesque rétrospective de leurs deux vedettes, Jasper Johns et Rauschenberg, — plus les comparses, — dans le palais de l'ancien consulat des Etats-Unis. Or la difficulté, pour chaque pays concurrent, est de présenter trois ou quatre ou cinq peintres et sculpteurs dans les limites de chaque pavillon. On sait combien il est ardu de sélectionner un petit nombre d'œuvres qui donnent malgré tout une idée suffisante d'un artiste. Si l'on se met à ouvrir des annexes en ville, les conditions du concours — puisque la Biennale est un concours — sont faussées. Pourquoi la France n'aurait-elle pas demandé, par exemple, à faire concourir Dubuffet, qui montrait cet été à Venise, au Palais Grassi, sa « suite » la plus récente? Qu'on ne voie là aucun chauvinisme. J'écrirais cela tout aussi bien, Dubuffet fût-il Italien ou Anglais, simplement pour demander si, à l'avenir, la Biennale peut se mettre à lancer des pseudo-





1

podes dans tout Venise et, bientôt, la place manquant, la production croissant, dans toute l'Italie.

L'« Hourloupe », c'est un mot forgé, sur le modèle de cette fantaisie verbale que Jean Paulhan insuffla jadis à Dubuffet lorsqu'il tint sur les fonds baptismaux sa puberté quadragénaire. Le goût du jeu de mots pour agent secret de la poésie canaille triomphe à travers tous les titres que le peintre donne à ses toiles: « Rue de l'Entourloupe », « Théâtre de l'Entrecoupe » etc... Son « brain-trust », une bande de blousons noirs de la préciosité, tient sans arrêt braqués sur nous les brownings de ses calembours. Chut! Haut les mains, et regardons. C'est très stimulant. D'abord c'est abondant, riche, multiple, coulant. Bien accrochés en plusieurs salles agréables, les avatars de l'« Hourloupe » se déroulent sous nos yeux, et permettent, chose rare, de voir cinquante tableaux d'un même artiste peints d'un seul mouvement. Le principe de composition de cette série est celui du cloisonnement, la surface étant compartimentée en petits départements multicolores et irréguliers, souvent striés de raies bleues ou rouge vif et blanches. La toile intitulée « Les inconsistances » (1 m 30 sur 7 m 60) est dans le genre « en longueur », la plus jolie décoration murale depuis la broderie de la reine Mathilde. Le catalogue général de l'œuvre de Dubuffet, qui vient de sortir aux éditions Pauvert en même temps que cette exposition, permet la lecture historique de toutes les « séries » précédentes, aujourd'hui dispersées.

Le pavillon français se composait, pour la peinture, de l'hommage à Bissière mentionné au début, de l'accrochage pour le moins prématuré d'un certain Brô — mélange de Carzou et de Brauner — et de Bernard Dufour. Dans « L'Œil » d'avril dernier Jacques Lassaigne a fort bien traité de ce peintre, dont André Pieyre de Mandiargues écrit, dans le catalogue même de la Biennale: « Il s'imposa la discipline d'une stricte abstraction pendant une longue période expérimentale. La discipline se relâchant, comme un tissu qui a fait son usage, l'on vit poindre de beaux hommages à la chair, des témoignages de gourmandise. Les tableaux, en quelque sorte, bourgeonnaient. Ce fut un peu plus tard, après un séjour à Venise, qu'il y eut renversement

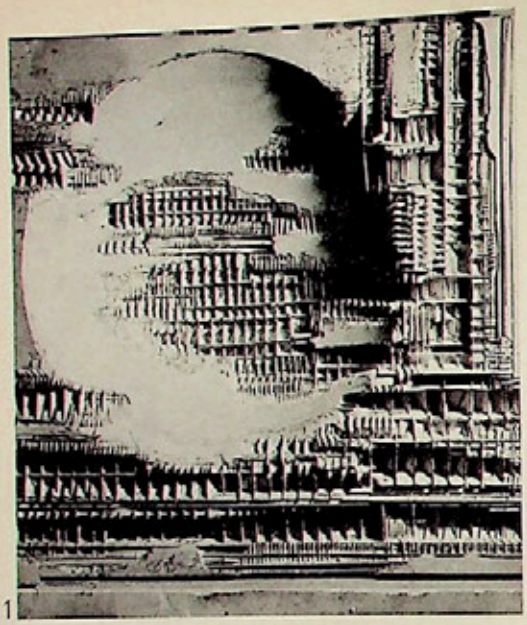
ment complet de la tendance, révolution, et que l'on vit naître, s'affirmer l'image, surgir la figure, comme si le peintre avait cédé au printemps et qu'il eût laissé monter la sève ». Mandiargues précise le problème que j'évoquais en commençant lorsqu'il emploie successivement deux mots: « image » et « figure ». On a beaucoup parlé de « néo-figuration »: c'est de « néo-imagination » qu'en fait nous avons besoin. Si le retour à la figuration semble difficile, le retour à l'imagination est indispensable. Dans cette direction, à mon avis, Dufour n'a pas donné toute sa mesure; ses « images » restent trop liées à des « figures », aux apparences d'une réalité qui, bien que voilée d'une légère pluie, ne manque pas d'évoquer les précédents impressionnistes ou expressionnistes. Il faut choisir. Entre la structure pure et le délire visuel, il n'y a plus grand chose. Les gravures de Dufour vont d'ailleurs déjà dans ce sens: production plutôt que reproduction d'images. Si Rauschen-

1. Jasper Johns: **Peinture avec règle et « gris »**. 1960. Huile et collage sur toile.

2. Bissière: **Le jardin cette nuit.** 1961. Huile sur toile; 116 × 89 cm.

3. Bernard Dufour: **Chasseur en habit blanc.** 1963. Huile sur toile. 100 × 65 cm.

4. Jean Dubuffet: **Paris Plaisir II.** Octobre 1962. 67 × 81 cm.



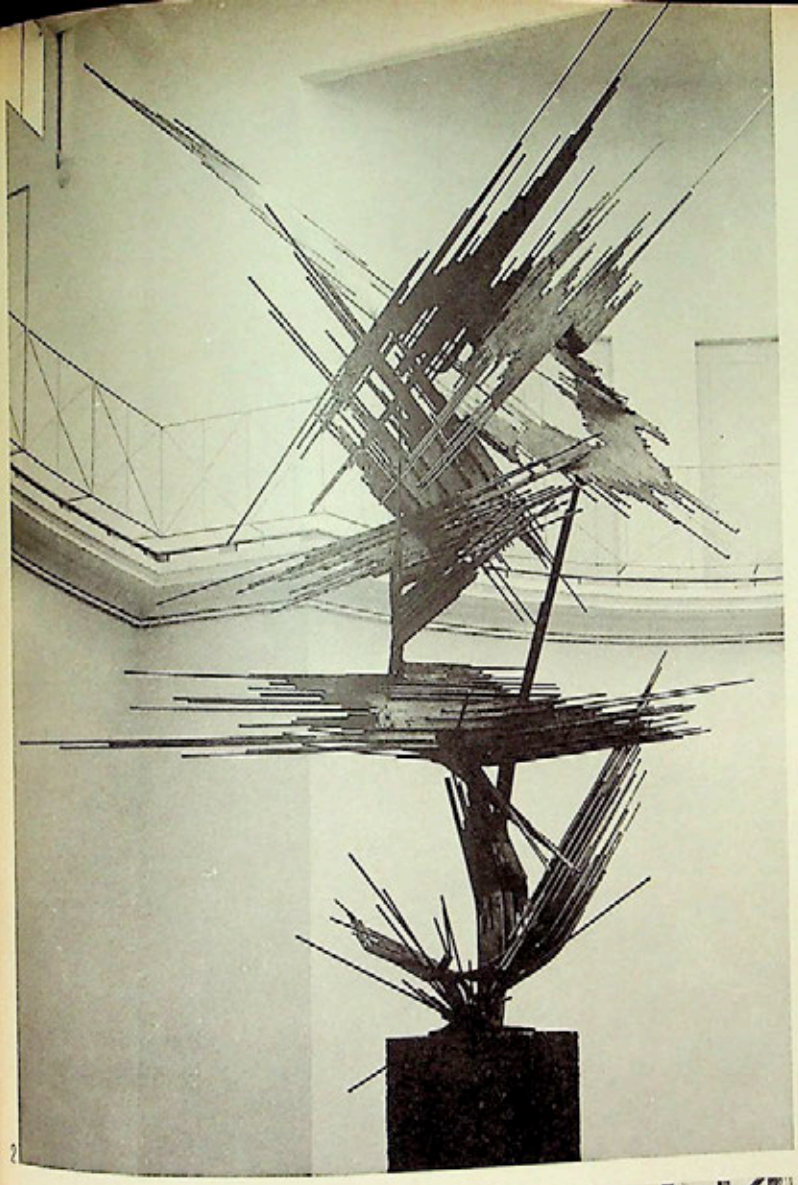
1

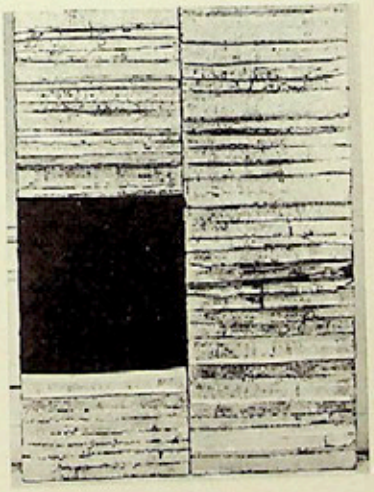
berg, ou encore, dans le pavillon italien, Enrico Baj attirent ceux mêmes qui les exècrent, c'est que leurs images sollicitent non seulement la perception, mais la passion, celle-ci fût-elle rage. Ces mécano-sculptures, ces carabiniers burlesques et décorés, ces drapeaux présentés sous un tout autre éclairage que ceux de Jasper Johns, permettent aux spectateurs de Baj d'unir à la surprise de l'œil les joies devenues rares d'une critique sociale non constructive.

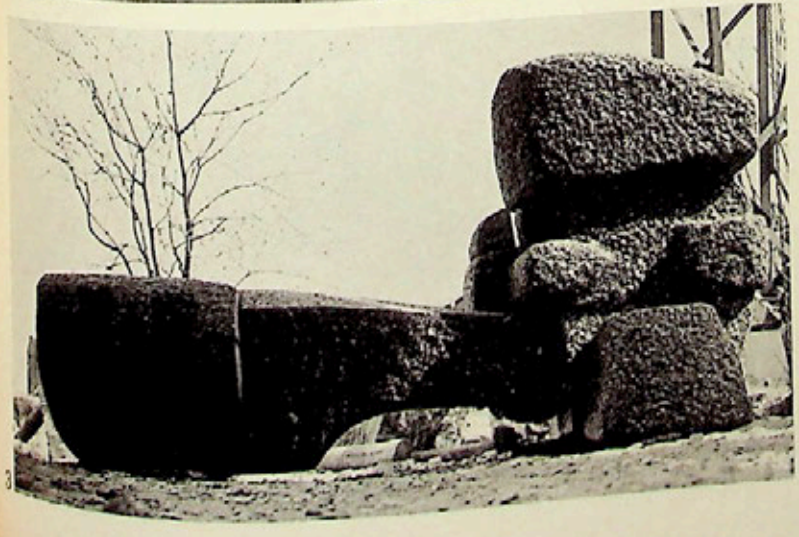
Ce qui est remarquable, d'autre part, à la trente-deuxième Biennale, c'est la qualité et la variété de la sculpture contemporaine. Le pavillon français offrait une rétrospective Gonzalez et une salle Ipoustéguy, dont on parlait beaucoup pour le grand prix, tout en redoutant pour lui la concurrence de l'allemand Kricke, dont les vifs éclairs multifides d'acier brillant ont une élégance lisse d'avion à réaction au décollage. Finalement ce fut le Suisse, d'origine transylvaine, Zoltan Kemeny, qui obtint le prix, et ce ne fut que justice. L'œuvre de Kemeny est trop connue pour que j'y revienne: mais ce qu'il importe de souligner, c'est le service que lui a rendu la Biennale en lui fournissant l'occasion de réunir un aussi grand nombre de ses œuvres. Il y a dans la salle Ipoustéguy trop de diversité, une accumulation d'œuvres qui partent un peu dans tous les sens (géométrie, juxtaposition, figuration); il y a chez Kricke trop d'unité: l'unité de la répétition. Au contraire, Kemeny fournit l'exemple impressionnant d'une imagination qui tire d'un principe unique, austère et absolument original, une multiplicité de variations imprévisibles, puissantes et strictes. Mentionnons encore les beaux bronzes d'Arnaldo Pomodoro, au pavillon italien, qui a reçu d'ailleurs l'une des récompenses réservées aux italiens, et surtout retenons le nom de Pol Bury, Belge déconcertant qui a résolu le problème de la quadrature du cercle.

En effet, il est notoire qu'il existe deux sortes de sculptures modernes: celles qui bougent et celles qui ne bougent pas. Le coup de génie de Pol Bury est d'avoir pensé à faire des sculptures qui bougent un tout petit peu. Cela n'a l'air de rien quand on le lit: mais quand on y est, c'est aussi terrifiant qu'un conte d'Edgar Poë. Vous entrez dans une petite pièce, vous apercevez sur un mur une sorte de pieuvre ou de grosse racine en laiton, sur un autre mur, une surface criblée d'épingles, ensuite un panneau de bois duquel pendent des bobinettes attachées à des cordelettes. Vous commencez à regarder et au bout d'une demi-minute vous vous croyez en proie à un malaise: il vous « semble » voir la pieuvre-racine remuer lentement, les épingles se redresser a-périodiquement comme des herbes sur lesquelles on a été assis, les bobinettes choir dans leurs trous et en sortir. Que faire? Aller chercher un témoin impartial, qui vous dira si vous êtes devenu fou ou non, mais qui lui-même est peut-être atteint d'hallucinations visuelles, et qui devra donc aller chercher quelqu'un d'autre, etc... C'est comme cela qu'il y avait beaucoup de monde dans la salle de Pol Bury.

Après avoir mis en garde contre la manie des bilans, il me faut conclure en faisant le bilan d'un bilan: l'exposition maîtresse du pavillon principal, traditionnellement consacrée à un grand peintre ou à une grande école du passé de l'art moderne, a cette année pour thème « l'art d'aujourd'hui dans les musées ». L'idée en est la suivante: demander aux principaux musées d'art moderne du monde de choisir dans leurs collections de dix à vingt tableaux (selon l'importance du musée) ou sculptures exécutées après 1950. C'était alléchant, c'est décevant. La première difficulté consistait à choisir les musées eux-mêmes: pour des raisons de commodité, ces musées sont presque tous européens, à l'exception du musée Guggenheim de New York et du musée d'Art Moderne de Rio. Mais surtout, on constate qu'inévitablement est arrivé ce qui devait arriver: le choix de chaque musée se compose pour un tiers, ou pour la moitié, d'artistes locaux et pour le reste d'une anthologie des vedettes internationales. Quand les artistes locaux sont bons, ce sont en même temps des vedettes internationales. Quand ils ne le sont pas, ils sont, comme dirait La Palisse, sans intérêt. Résultat: une accumulation de cartes de visites de noms célèbres, qui ne peut ni constituer une initiation, ni permettre un approfondissement. Signalons la déception qu'a causée l'accrochage du Musée du XX• siècle de Vienne, dont l'ouverture en 1962 avait fait grand bruit, et dont les premiers achats semblent consternants. Deux musées se distinguent par l'originalité de la solution qu'ils ont apportée au problème épineux du choix: le musée de Kréfeld, qui a composé une salle homogène d'un goût très sûr en se cantonnant dans la peinture mono ou bi-chrome et dans la sculpture cinétique. L'autre est le musée d'Art Moderne de Paris, qui a réussi à grouper le plus grand nombre possible de mauvais tableaux dans l'espace qui lui était alloué. Pour un Staël trop connu, un beau Zao-Wou-Ki, un Vieira da Silva de second ordre, un Picasso superflu, nous avons droit à des toiles de Beaudin, Le Corbusier, André Masson, Gérard Schneider et Léon Zack dont le total atteste de façon éclatante le masochisme des défenseurs de l'Ecole de Paris. La mort de cette dernière était en effet le grand sujet de conversation à Venise: les armées américano-germano-italo-nordiques revendiquaient l'honneur de l'avoir trucidée. Pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, le jury, composé de sept membres, ne comptait aucun Français. Je rapporte le fait sans m'en indigner. L'art a toujours exaspéré les passions, divisé les peuples, engendré les idées fixes, intensifié les fanatismes, favorisé les combinaisons louches et inspiré les désirs de vengeance les plus cruels. Les temps ne sont plus où le Dominiquin était obligé de fuir Naples de nuit pour échapper au couteau de ses confrères napolitains, jaloux de la concurrence d'un Bolonais. On ne voit pas de ces horreurs à Venise: mais c'est uniquement parce que, sous les ordres d'Enrico Baj, les carabiniers veillent.





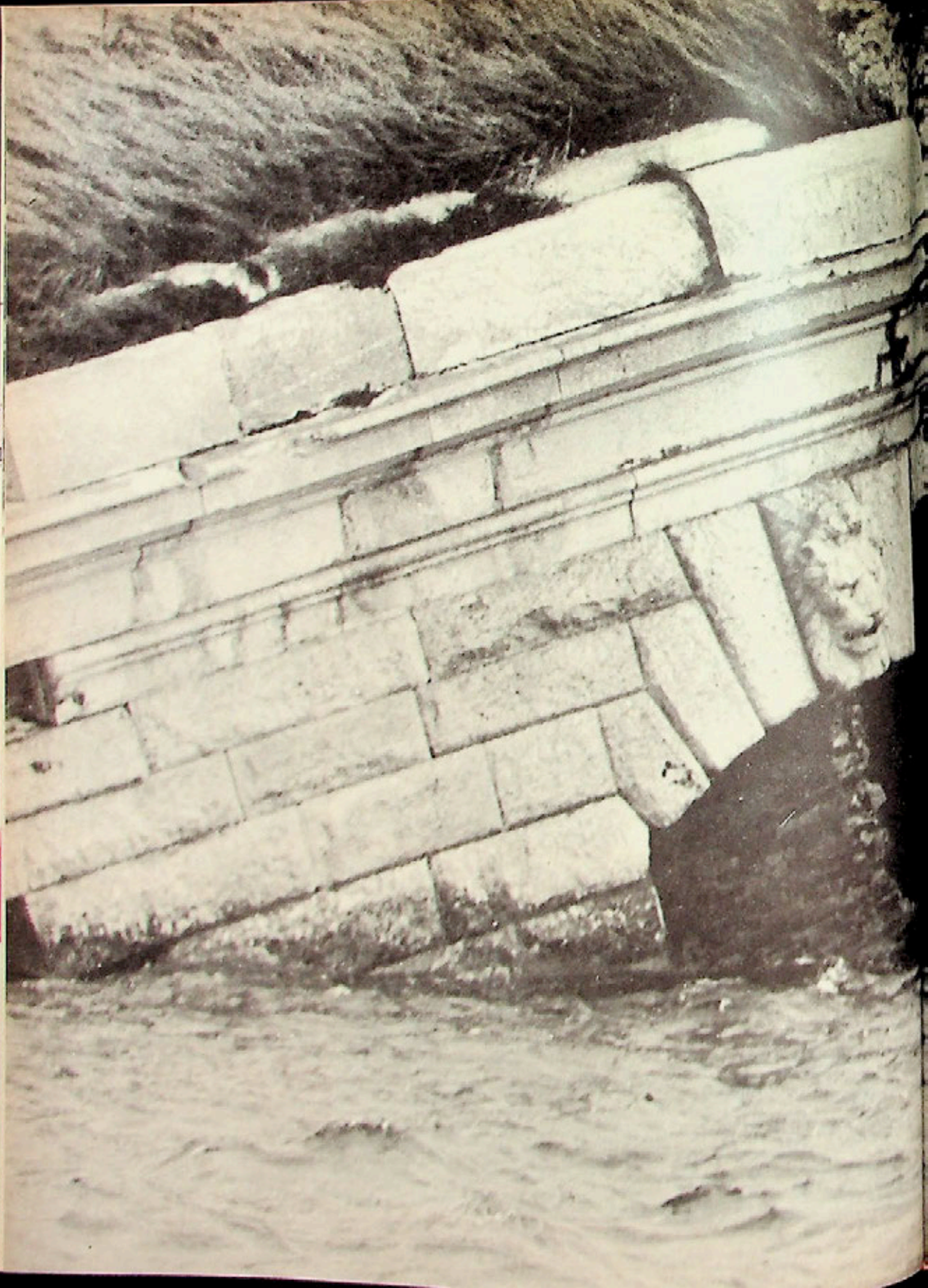


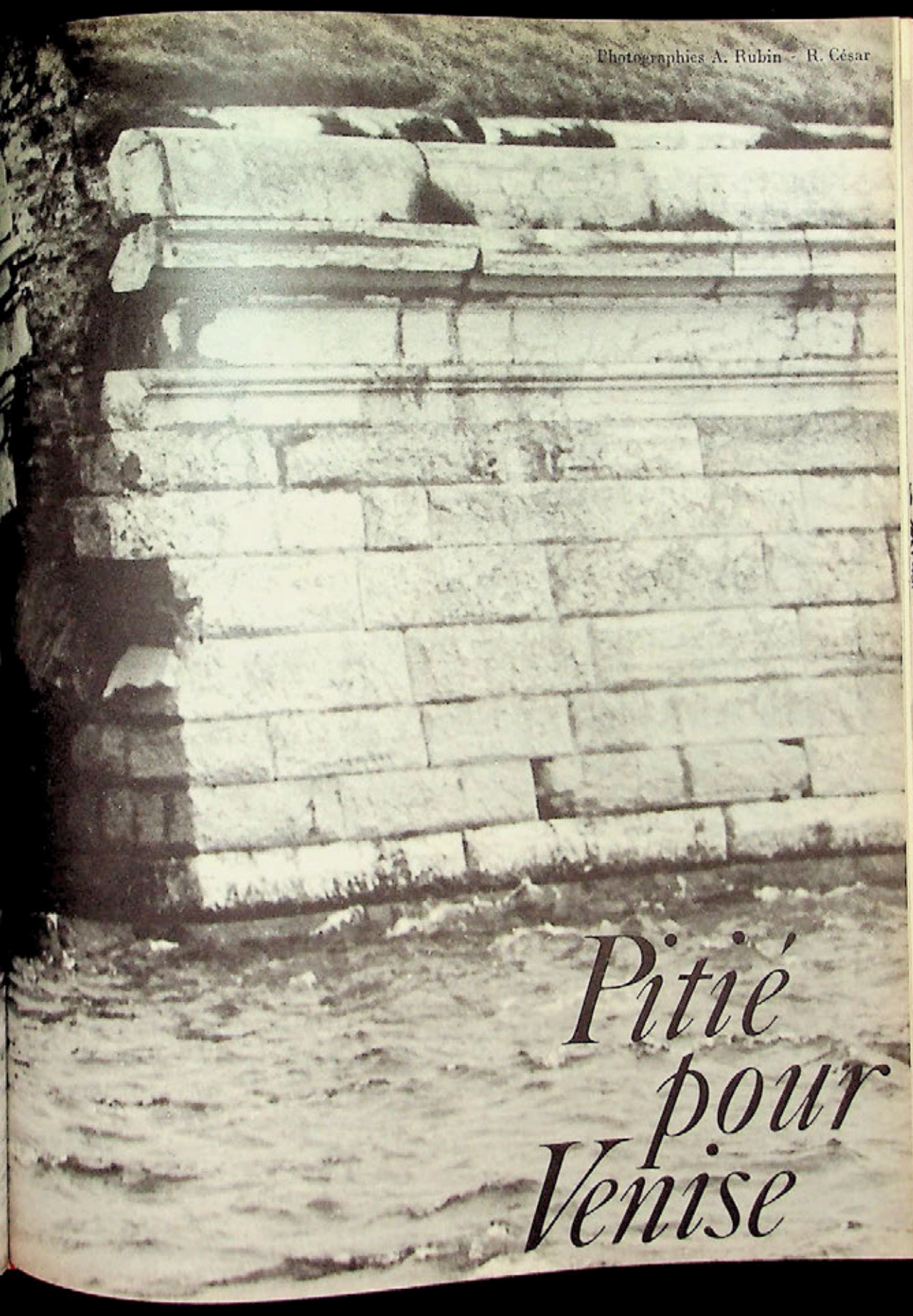
1. Arnaldo Pomodoro: **Hommage au cosmonaute** N° 1. 1962. 160 × 160 × 120 cm.

2. Norbert Kricke: **Grande Vénitienne.** 1964. Acier inoxydable.

3. Andrea Cascella: **Jupiter.** 1964. Granit. 140 × 275 × 110 cm. Saint-Louis, collection Joseph Pulitzer jr.

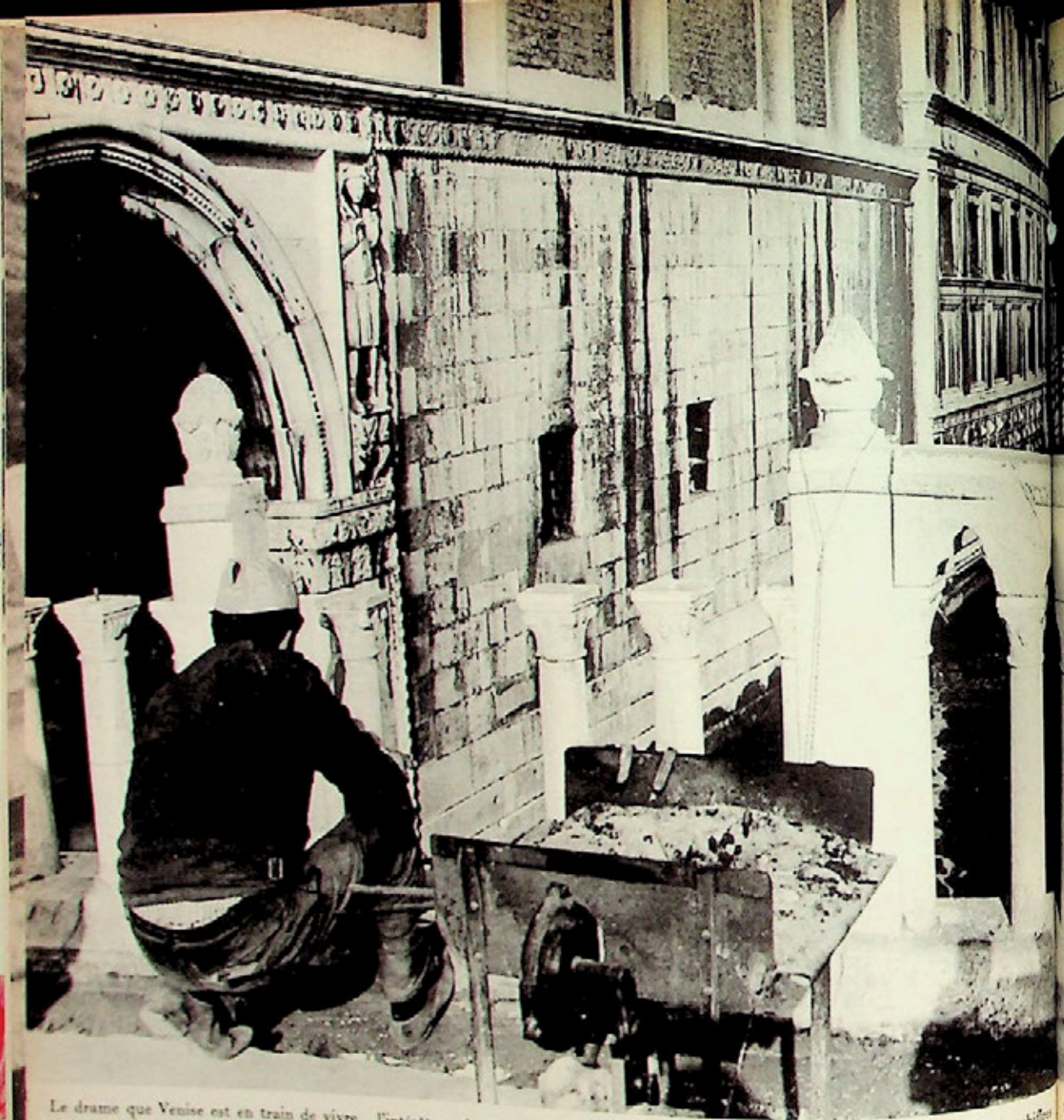
4. Domoto: **Nero e oro.** 1963. 138×90 cm.





Photographies A. Rubin - R. César

Pitié pour Venise



Le drame que Venise est en train de vivre compte certainement parmi les sujets qui touchent aujourd'hui une grande partie du public dans le monde entier. Je ne veux pas ici, en tant que Vénitien, tenter d'émouvoir les lecteurs en leur chantant la beauté incomparable de cette ville, en leur déclamant des passages de Goethe, de Chateaubriand ou de D'Annunzio. Je veux simplement leur montrer quelques images et leur citer quelques chiffres dans leur crudité, en cherchant à aller droit au problème, et à définir le mal dont souffre Venise en termes simples et frappant pour tout le monde.

A tous ceux qui liront cet article, je pense que la question ne se pose pas de savoir si Venise doit ou ne doit pas être sauvée. On fait à l'heure actuelle, pour préserver notre patrimoine artistique où qu'il soit, des efforts qui ne peuvent être comparés qu'à l'intérêt suscité par la sauvegarde des monuments antiques dans la Florence de la Renaissance. Parfois même on pousse trop loin les choses. Le moindre vestige du passé, objet, tableau, meuble, sculpture, bâtiment, doit à toute force être respecté, protégé, voire sauvé de la destruction du temps. Et Venise? Laissera-t-on périr ce merveilleux complexe d'art?

La construction européenne entraîne une union des sources de cultures, un travail de groupement des civilisations qui constitue un fait nouveau. L'écolier d'aujourd'hui, à quelque Etat de l'Europe occidentale qu'il appartienne, apprend ce que la culture de son propre pays doit à Venise. Est-il exagéré de penser que la sauvegarde de cette ville ne concerne plus exclusivement les Vénitiens ou le gouvernement italien, mais toute l'Europe et tous ceux qui l'aiment?

Mais abordons le problème avec des chiffres précis. En 1907, sur l'initiative de la Mairie de Venise, l'Institut Géographique Militaire établit un plan coté de la ville et de la plupart des îles, avec un nivellement géométrique de précision. Ce travail fut publié en 1908. La base du calcul était le point de repère horizontal du maréographe de S. Stefano à Venise, dans le rio S. Vidal, près du palais Loredan. La cote de ce point de repère par rapport au niveau de la mer, calculé sur les observations de la période 1897-1907, donna la valeur de 1,0836 m. Par la suite, aucune autre cotation ne fut réalisée jusqu'à l'année 1960. C'est alors que l'Institut Vénitien pour les Sciences, les Lettres et les Arts, afin de connaître la situation altimétrique de la ville de Venise, après une période de 53 ans, chargea l'Institut Hydrographique de la Magistrature des Eaux d'effectuer

par A. Rubin de Cervin Albrizzi

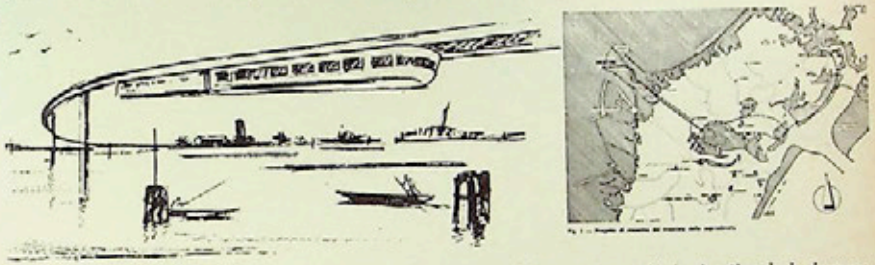
Pitié pour Venise

Pages 12-13

Le Fort de Sant'Andrea *est situé sur une petite île à l'entrée du port de Venise. Les courants et les vagues de l'Adriatique viennent saper les murailles élevées par M. Sammicheli au milieu du XVI^e s.*

1. *Le* Ponte della Paglia. *à l'angle du Palais Ducal, devant le fameux Pont des Soupirs. Les innombrables ponts de Venise nécessitent des travaux constants pour remédier aux glissements provoqués par l'action de l'eau sur les fondations et à l'effet de l'air marin qui ronge les pierres.*

2



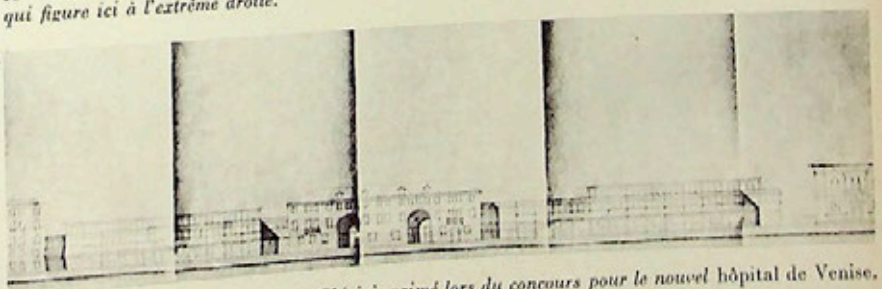
2. *Projet et plan du* métro aérien *destiné à relier Venise, Mestre et les principales îles de la lagune.*

3. *Vue perspective du* métro aérien *sur le pont Venise-Mestre.*

3

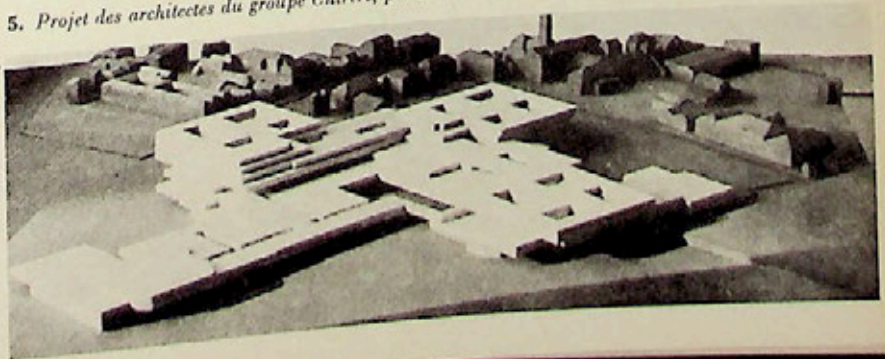
4. *Projet de* station maritime *sur la Riva dei Sette Martiri, de part et d'autre d'une maison du XV^e siècle. Les jardins de la Biennale s'étendent au-delà de la maison du sculpteur Canonica (XIX^e s.) qui figure ici à l'extrême droite.*

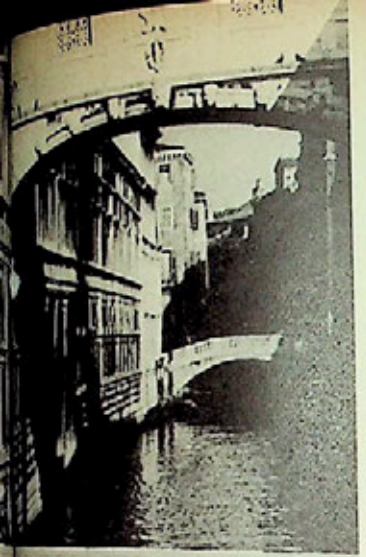
4

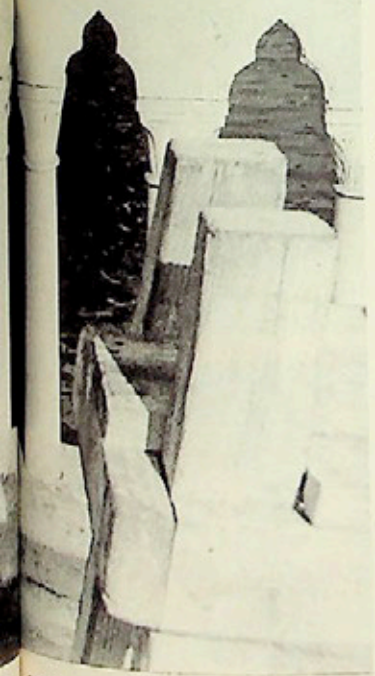


5. *Projet des architectes du groupe Chirivi, primé lors du concours pour le nouvel* hôpital de Venise.

5







nouveaux relevés. Ils furent exécutés avec une grande précision par l'Institut L. Carrà de Parme.

Les conclusions donnèrent les résultats suivants: *en 50 ans, la ville de Venise, y compris les îles de la Giudecca et du Lido aient subi un effondrement de 11,1 cm en* moyenne. Pour calculer l'effondrement du sol avec une telle précision, et pour mesurer par conséquent la hausse du niveau de la mer, il était nécessaire de prendre de nouveaux points de repère, en fait un lieu géographique proche de Venise, qui n'aurait pas subi de mouvements appréciables dans la période 1907-1961. C'est la ligne Mestre-Lido qui fut choisie pour cela. Je donne ici les cotes calculées fidèlement au cours de ces travaux telles que les a publiées l'Institut Vénitien des Sciences, Lettres et Arts. On s'apercevra que certains endroits

1. Pont de pierre *dans le quartier de l'Arsenal, sur la Riva degli Schiavoni.*

2. *Il existe à Venise des centaines de vieux porches comme celui-ci dont l'usure peu à peu les assises et les marches de pierre. Les barres de fer scellées dans la brique ne peuvent éviter que temporairement la chute du mur entraîné avant par l'affaissement progressif des fondations.*

se sont effondrés plus que d'autres. Ces divers points de la ville sont assez connus pour que les lecteurs puissent aisément les identifier.

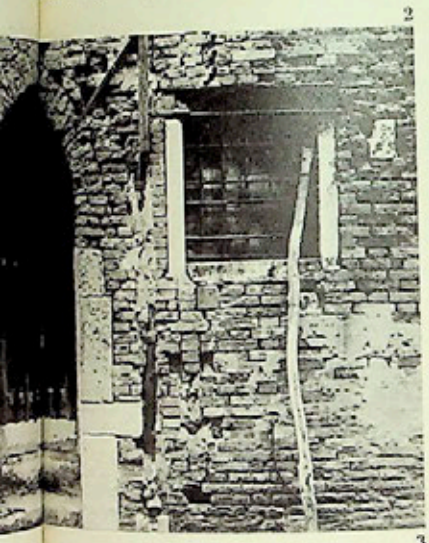
Eglise S. Marc	0,12
Tour de l'Horloge, pl. S. Marc	0,12
Palais des Doges du côté de la Riva degli Schiavoni . .	0,18
Clocher de S. Marc	0,13
Eglise S. Polo	
Campo S. Stefano. Monument à N. Tommaseo	0,13
Eglise S. Eufemia à la Giudecca	0,11
Eglise S. Giacomo dall'Orio .	0,12

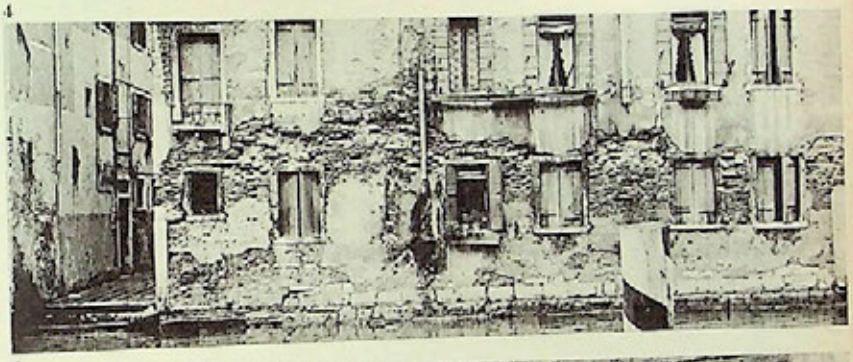
De tels chiffres parlent d'eux-mêmes. Et pourtant, on discute. On hésite. Tous les trois mois, on publie régulièrement de nouveaux plans, de nouveaux projets, dont on affirme tou-

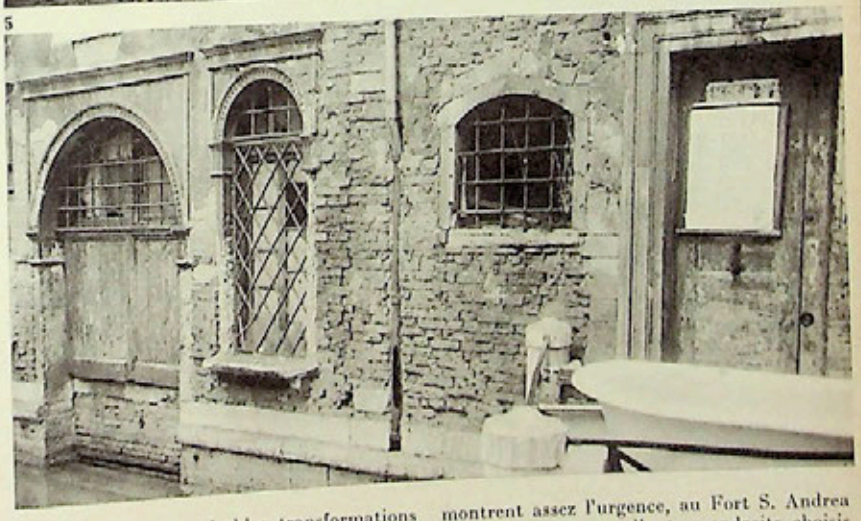
Pitié pour Venise

2. Maisons anciennes sur le Rio di San Stefano (ci-dessus) et près des Fondamenta Nuove (plus haut). La chute du crépi met à nu les briques rongées à leur tour par l'humidité et le vent de la mer.

3. Dans le quartier de San Polo, un brocanteur entrepose ses trésors près du palais où naquit Bianca Capello, remarquable par sa belle architecture du XVIe siècle (à gauche).







jours qu'ils apporteront une solution au problème de Venise, qu'ils ne manqueront pas d'améliorer la situation de la ville, de lui donner un nouveau souffle vital.

Nous parlerons ici des trois derniers projets qui viennent de s'inscrire à l'ordre du jour, et d'un quatrième, tout récent, qui mérite également d'être cité. Si, avant de les aborder en détail, je donne mon avis personnel, ce n'est pas en technicien, ni en urbaniste, ni même en critique d'art. J'exprime simplement l'opinion d'un Vénitien qui vit entre Paris et Venise, et qui aime passionnément ces deux villes.

Venise, je l'ai dit, est avant tout une ville d'art qui importe à l'Europe entière. Si on trouve de l'argent pour la sauver, que celui-ci sauve la ville telle qu'elle est, et non pas telle qu'elle devrait être dans l'esprit de quelques-uns. Quant aux inévitables transformations nécessitées par les conditions de la vie moderne une commission d'experts européens de toute confiance devrait avoir à en connaître. Cela nous protégerait des excès, ne fusse que par l'élargissement de l'opinion publique et des responsabilités assumées en commun. Je suis sûr pour ma part, qu'une telle commission aurait empêché des constructions comme le nouvel hôtel Danieli, sur la Riva degli Schiavoni, les bâtiments près de la gare, l'hôtel Bauer-Grunwald, etc...

Lorsqu'un plan est publié et que l'on fait un rapide calcul de ce que pourrait coûter sa réalisation, il est naturel de se demander immédiatement pourquoi de telles sommes ne sont pas consacrées à l'assainissement des fondations des palais et des maisons, à la réparation des égouts, au renforcement des murs, etc... Les photos présentées ici en montrent assez l'urgence, au Fort S. Andrea par exemple, et en d'autres endroits choisis au hasard à Venise et à Murano, où la situation est encore plus désastreuse.

Les deux projets du métro aérien et de la station de paquebots sont à rejeter avec force. Il serait difficile de trouver parmi les moyens de transport modernes quelque chose de plus laid que le métro aérien! Certaines expériences de ce genre dans d'autres villes qui ne possèdent pas la valeur artistique de Venise, sont significatives à cet égard. La laideur doit être considérée ici comme une véritable profanation du paysage. On peut objecter que ce projet présenterait une solution au problème des communications entre Venise et les îles de la lagune, et entre Venise et Marghera, le centre industriel. Mais il est facile de répondre que le temps employé par un ouvrier pour aller du quartier de l'Arsenal

1-3. *Murano, autant et plus que Venise, offre des exemples angoissants d'abandon et de dégradations dont certaines deviendront rapidement irrémédiables. Ci-dessous à gauche, au* Musée du Verre, *le beau portique du XV^e^ siècle où des travaux de réfection sont en cours. A droite, un* palais du Quattrocento *dont les fenêtres délicatement ajourées ont perdu toutes leurs vitres. Ci-contre, un autre* palais du XV^e^ siècle, *auquel un simple ravalement pourrait encore rendre sa beauté.*

4. *A travers les arcatures du* Ponte della Paglia, *aux pierres disjointes ou brisées, l'île et l'église San Giorgio Maggiore.*

1

2

3

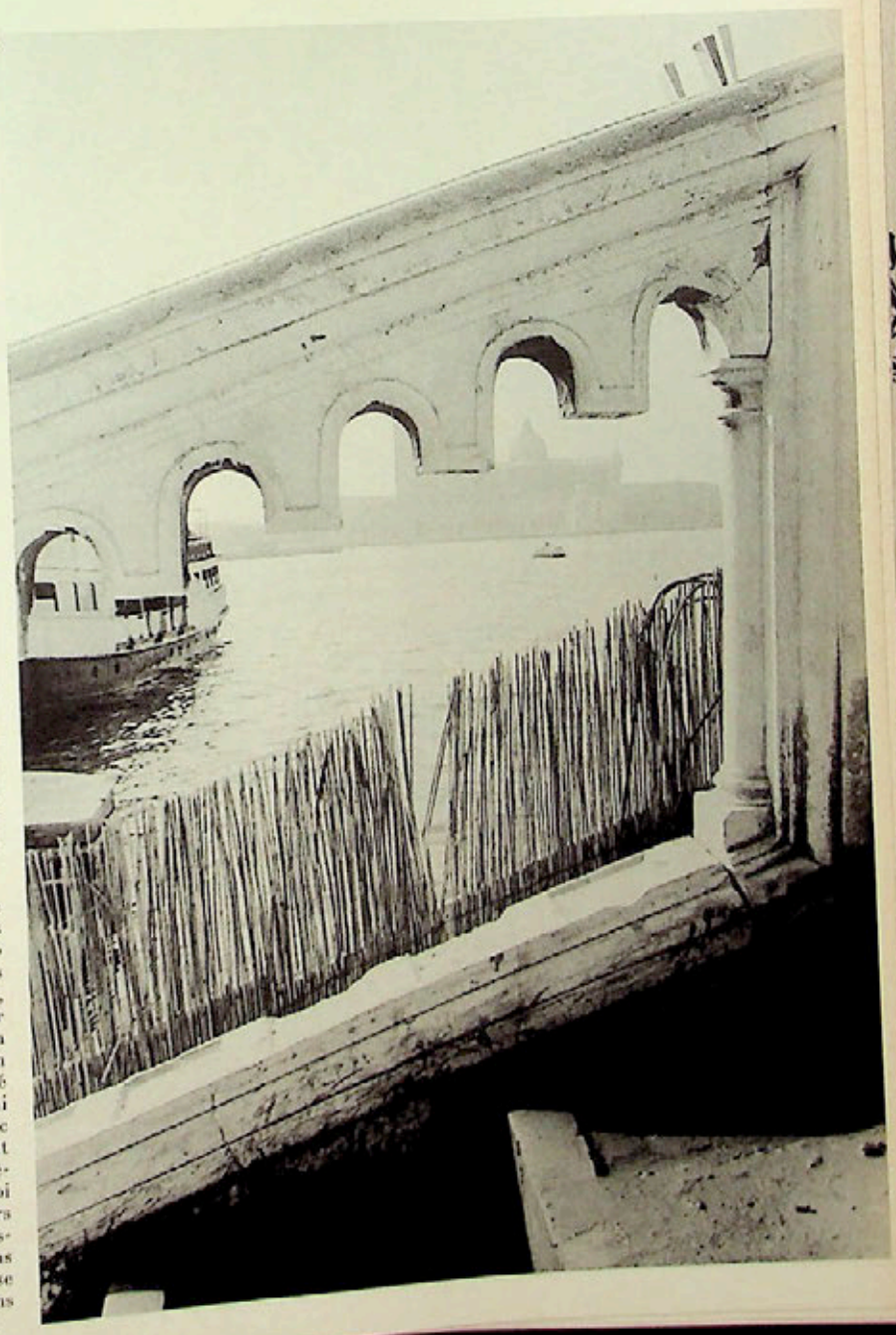
à Marghera est sensiblement le même que le temps employé par un Milanais pour aller de la banlieue de sa ville à l'usine. De plus, il est assurément possible de trouver d'autres moyens de transports, moins coûteux et aussi efficaces. Ici encore, en réalité, on confond les problèmes. On veut alléger certaines difficultés qu'éprouvent les Vénitiens, ou une partie d'entre eux, en oubliant le mal de la ville elle-même. Pour le soulagement de quelques quartiers pauvres, tel justement le quartier de l'Arsenal, ne vaudrait-il pas mieux donner la possibilité aux habitants de ces quartiers, d'habiter de nouvelles maisons à Mestre ou à Marghera tout en restaurant les demeures subsistantes pour les affecter à une autre destination qui préserverait leur caractère? Ainsi se trouverait assurée la rapidité de transport entre les maisons des travailleurs et leur lieu de travail, qui est le grand argument avancé par les promoteurs du projet de métro aérien.

La station de paquebots sur la Riva dei Sette Martiri est aussi inacceptable que le métro aérien. Cette station serait également située près du quartier de l'Arsenal. Le projet reproduit ici ne présente en rien cette « osmose » du bâtiment avec l'architecture et l'urbanisme de la ville dont parle Le Corbusier. Outre le fait que les proportions de la station sont celles d'un port bien plus important que celui de Venise, outre la laideur de la construction, les deux cages horizontales en verre détruiraient à tout jamais l'harmonie de la belle maison à deux arcades de la fin du XVI^e^ siècle, donnée par la République de Venise aux rescapés de la bataille de Lépante. Et pourquoi supprimer deux oasis de verdure? Cette station, avec une architecture différente ne pourrait-elle pas être située ailleurs? A la station maritime par exemple?

Venise a besoin d'un hôpital. Celui qui existe est certainement insuffisant. Le président des hôpitaux civils de Venise, Carlo Ottolenghi, décida de demander un projet à l'un des plus grands architectes de notre temps, Le Corbusier, en même temps qu'il ouvrait un concours, dont les deux projets gagnants ont été ceux du groupe des architectes Candilabi et du groupe Chirivi. Il explique aussi les critères qui l'ont poussé à agir de cette manière: « Nous avons cru devoir, étant donné l'extraordinaire noblesse du contexte urbain de Venise, confier au plus grand architecte européen vivant, Le Corbusier, un projet dont les développements ne pourront pas manquer pas être d'un intérêt exceptionnel, tant au point de vue fonctionnel qu'au point de vue culturel. » Le Corbusier comprit parfaitement

Pitié pour Venise

4

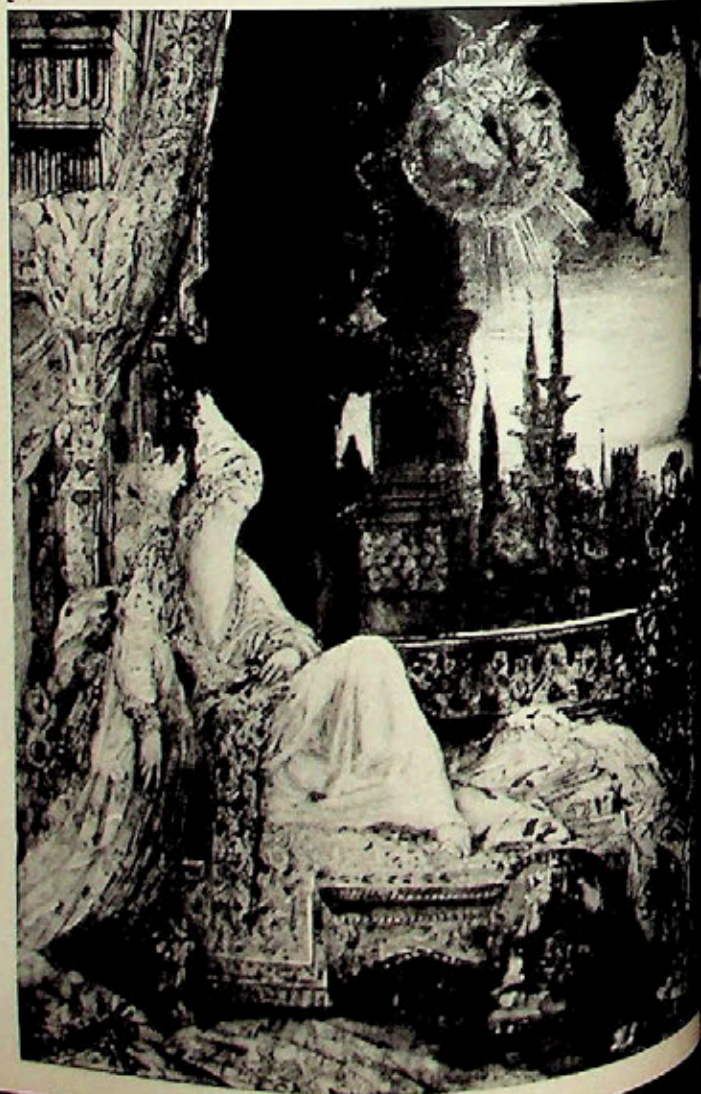


le problème qu'il formule dans la phrase suivante: « ... ce qui s'attachera aux plans de notre hôpital s'étend à l'alentour: osmose. »

Un dernier projet a été présenté le mois dernier: la destruction du Moulin Stucky, dans l'île de la Giudecca et la création par une société immobilière d'un quartier urbain populaire sur le site ainsi libéré. (Le Moulin Stucky et le terrain sont déjà la propriété de ladite société, les « Beni Stabili ».) Je n'ai pas vu le projet en question et ne peux donc en juger. Mais encore une fois, pourquoi tant de milliards, qui proviennent souvent des mêmes sources, pour agrandir Venise, pourquoi tant de projets pour construire du neuf alors que des quartiers anciens avec des chefs-d'œuvre d'art, s'écroulent doucement dans l'eau? C'est non seulement la mort de Venise qui nous angoisse, mais également les moyens par lesquels on veut l'empêcher de mourir.

GUSTAVE MOREAU
ILLUSTRATEUR DE LA FONTAINE

par Ragmar von Holten

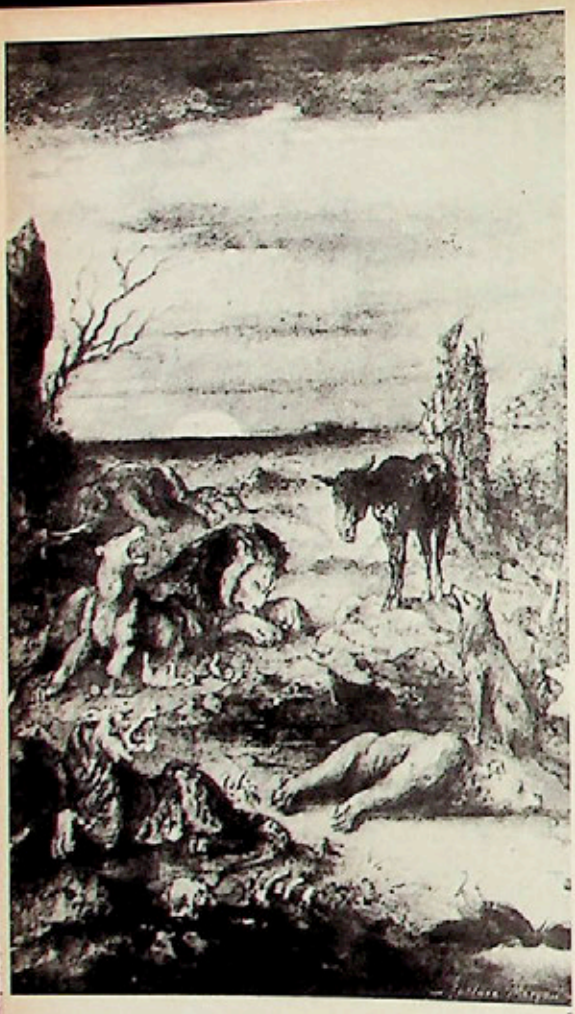


1. *Gustave Moreau:* Le Singe et le Dauphin. *29 × 19 cm. Les aquarelles reproduites dans cet article font partie de la série d'illustrations pour les Fables de La Fontaine commandées en 1881 par Antony Roux à Gustave Moreau. Dispersées au début de la première guerre mondiale, on ignore où elles se trouvent actuellement.*

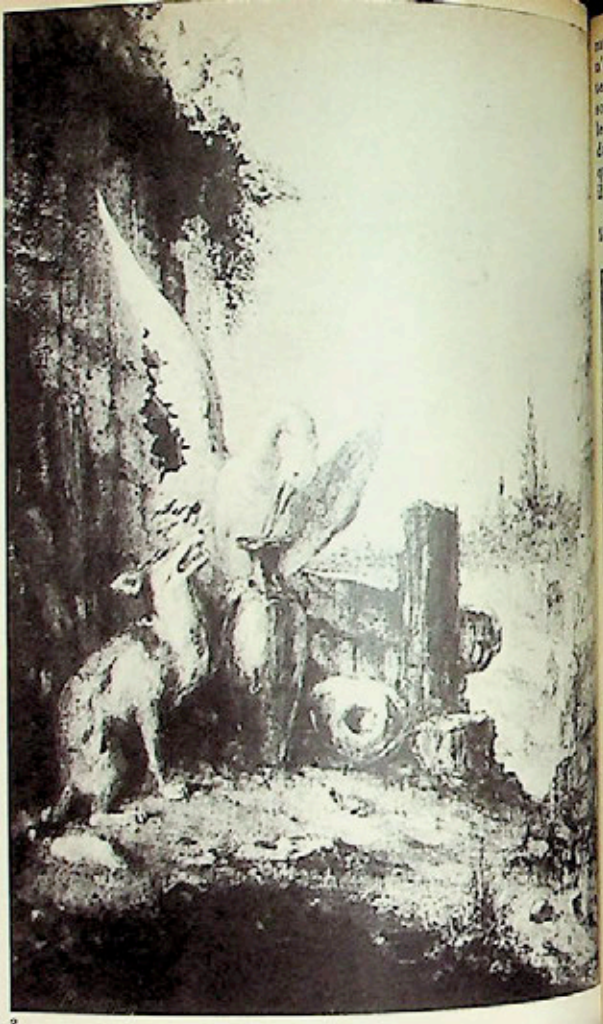
2. *Le Songe d'un habitant du Mogol.*

3. *Le Rat et l'Eléphant.*

4. *Le Rat des villes et le Rat des champs.*



1



2

C'est à la demande de son ami, le marchand de tableaux Antony Roux, que Gustave Moreau illustra les fables de La Fontaine. Exécutées de 1880 à 1885, ces aquarelles (dont plusieurs devaient être gravées ensuite par Félix de Bracquemond) occupent une place de premier plan dans l'œuvre de l'artiste. Elles révèlent en effet un brillant coloriste dont la dextérité technique et le raffinement décoratif s'allient à une connaissance approfondie de l'histoire des civilisations et de l'ethnographie. Ajoutons que les études au crayon les plus spontanées et les plus délicates de Gustave Moreau se trouvent parmi les esquisses préparatoires de cette série d'aquarelles.

Celui-ci n'était pas le seul artiste auquel on avait alors demandé d'illustrer les fables de La Fontaine. Antony Roux avait fait appel également, entre autres et pour ne citer que les plus connus aujourd'hui, à Gustave Doré et Elie Delaunay (auquel, peu de temps après, Moreau devait succéder comme professeur à l'École des Beaux-Arts).

En 1881, on exposa à la Galerie Durand-Ruel le résultat de cette sorte de concours La Fontaine. Qui aurait pu prévoir que Gustave Moreau — lequel participait à l'exposition avec 25 aquarelles — allait faire figure d'illustrateur idéal des fables? La sensation n'en fut que plus forte: certains critiques qui, jusqu'alors, n'avaient cessé d'attaquer l'artiste furent conquis et il apparaît, à travers les différents comptes rendus publiés dans la presse, que Moreau, et lui seul parmi les illustrateurs des fables mis à contribution, éveilla l'intérêt des amateurs et du public. Edouard Manet lui-même, qui s'était toujours posé en adversaire de Moreau — de son côté celui-ci n'avait montré aucune compréhension pour la peinture de Manet, et le laissait entendre à mainte occasion — usa à cet instant de toute son influence pour que Moreau soit décoré.

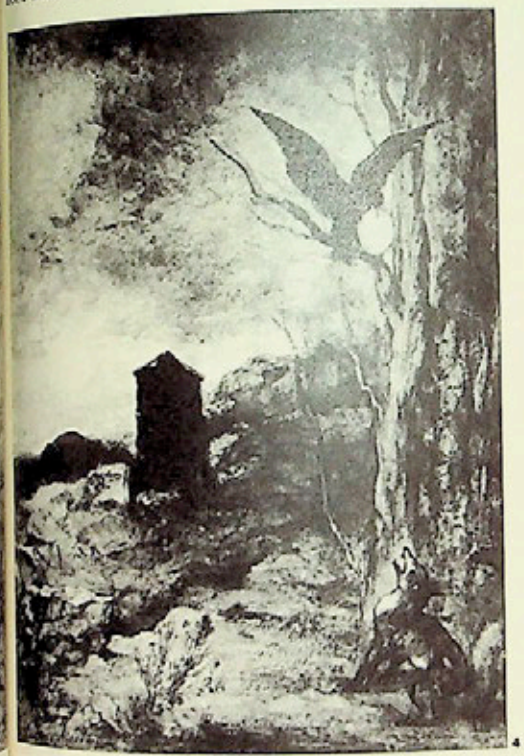
Mais il est intéressant de noter que les critiques, tout en faisant l'éloge des aquarelles de Moreau, les opposaient aux peintures à l'huile déjà connues du public. Cette réaction est très nette en 1881 et aussi en 1886, lors de l'exposition à la galerie Goupil de la série complète comprenant plus de 60 aquarelles (se reporter par exemple à l'article de Philippe Burty dans *La République Française*, et à celui d'Albert Wolff dans *Le Figaro*). En 1886, Moreau, âgé de 60 ans, avait un long passé artistique derrière lui, mais le nombre de ses adversaires dépassait de beaucoup celui de ses partisans. Si l'on s'accordait généralement à reconnaître en lui une personnalité originale, riche de dons

3

multiples et d'une culture exceptionnelle, il n'en était pas moins considéré la plupart du temps comme un « artiste raté », aveuglé par son idéologie et son esthétique propres. Ainsi le critique A. Bonnin déclarait-il à son sujet dans *L'Art* du 28 mai 1876: « C'est un idéaliste qui pense en poète et peint un peu trop comme il pense ».

La longue critique détaillée que publia en 1881 dans *Le Temps* Charles Blanc présente un intérêt tout particulier en ce qui concerne le jugement porté sur les illustrations à l'aquarelle des fables: Gustave Moreau « déploie une telle opulence de coloris qu'il accuse la pauvreté de notre langue... Ses aquarelles sur les Fables de La Fontaine font tout pâlir... On est tout surpris, tout saisi de voir un tel coloriste s'inspirer des fables de ce bon La Fontaine, si sobre dans sa peinture, même lorsqu'il peint « la boutique d'un lapidaire ».

1. *Les Animaux malades de la peste.*
2. *Le Renard et la Cigogne.*
3. *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf.*
4. *Le Corbeau et le Renard.*
5. *Le Renard et les Raisins.*



4

5

8

7

6. *Le Lion et le Moucheron.*
7. *Le Lion et le Rat.*
8. *Le Singe et le Léopard.*

1

2

3

4

1. *La Chatte métamorphosée en Fille.*
2. *Les deux Pigeons.*
3. *La Cigale et la Fourmi.*
4. *Les Grenouilles qui demandent un Roi.*
5. *Les deux Amis.*

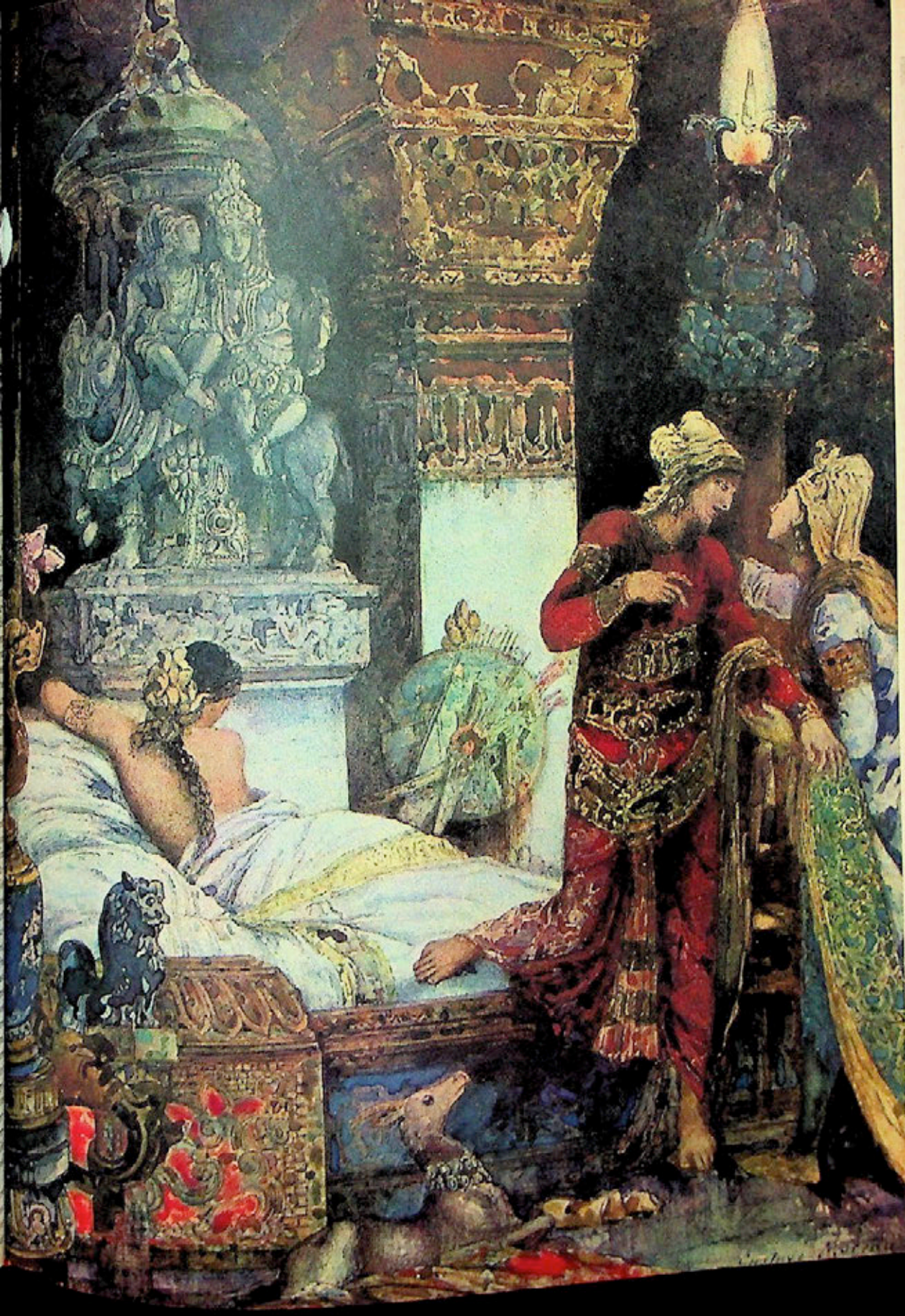
Charles Blanc, lui aussi, se méfie des tableaux à grand format de Moreau, mais ces « petits formats » l'attirent: « Ce qu'il y a de contradictoire à rechercher dans le style et à prétendre en concilier la recherche avec la poursuite enfantine du détail, cesse (ici) de surprendre et d'offenser l'esthétique... Réduites à de semblables proportions, les figures du peintre n'appartiennent plus au monde réel, c'est à l'imagination qu'elles s'adressent, et l'imagination se plaît à les rendre vraisemblables. On est transporté dans une région qui est très éloignée de notre esprit, bien que l'intensité des couleurs la rapproche de nos regards... » Et Charles Blanc conclut, dans une formule étonnante de pénétration : « Chacun est secrètement averti que la peinture est ici l'expression des choses surnaturelles par l'apparente imitation des choses de la nature. »

Les choses de la nature, soit! Mais les personnages principaux des fables, placés dans un cadre de fantaisie dont les décors intérieurs sont empruntés aux contes des Mille et Une Nuits, sont des êtres mystérieux apparentés à Léda et Galathée qui peuplent les grandes peintures à l'huile de Gustave Moreau — et aussi peu antiques que Salomé est peu biblique. De même les fables servent surtout de *prétexte* à l'artiste: elles sont le théâtre de l'éternel duel du Bien contre le Mal ou de la Vérité contre le Mensonge, c'est-à-dire de ces conflits d'idées qui constituent d'un bout à l'autre le *véritable motif* des peintures de Gustave Moreau.

La Cigale et la Fourmi qui, dans l'illustration de J.-J. Grandville, sont deux insectes habillés comme des êtres humains échangeant de violentes répliques, deviennent, dans la version qu'en donne Moreau, deux créatures humaines en opposition. La tension dramatique étant absente de cette fable, le conflit se situe dans le *contraste* qui oppose la belle chanteuse brune richement habillée, le luth sur l'épaule (la Cigale), à la petite femme d'ouvrier grise et insignifiante (la Fourmi) assise sur le seuil de sa maison, entre ses enfants et son chat. Comme d'ailleurs dans presque toute l'œuvre de Moreau, c'est le principe de « la belle inertie » qui règne ici. Cette belle inertie — probablement puisée dans la conception esthétique de l'antiquité selon Winckelmann: « la simplicité noble et la grandeur calme » (edle Einfalt, stille Grosse) — à laquelle les deux rêves du *Songe d'un habitant du Mogol* doivent sans doute de se dérouler dans un calme parfait. Ces rêves, celui du vizir et celui de l'ermite, sont représentés comme des astres dans la partie supérieure de la composition, tandis que le paysage du soir et les lourdes draperies brodées contribuent à renforcer cette atmosphère de paix. De même, dans *Les Deux Amis*, l'action se concentre en *un geste d'affection réciproque* tandis que le palais indien tout proche et le dos de la belle esclave forment seulement un arrière-plan suggérant la richesse des amis et introduit la fable dans le monde des légendes et des visions.

Moreau a d'ailleurs représenté la fable elle-même dans un admirable *Frontispice:* c'est une jeune femme couronnée de lauriers qui chevauche un griffon ailé. Elle tient à la main un masque antique, vraisemblablement destiné à rappeler Esope. L'oiseau bleu qui vole devant elle doit évoquer l'aspect idyllique des fables, tandis que, pour symboliser leur aspect cruel, un griffon a remplacé Pégase. Les paupières de la jeune femme sont baissées, elle est en pleine inspiration poétique. On retrouve la même silhouette de femme au repos, en une position presque analogue, dans la déesse *Discorde* se reposant sur les marches de « l'auberge Hyménée » avec sa chevelure de Méduse et des ailes dentelées de dragon. Gustave Moreau ne peut jamais se résoudre à montrer une femme laide ou repoussante: il lui suffit alors, pour décrire le personnage, de lui conférer un air sérieux et des attributs caractéristiques. Mais à l'arrière-plan on aperçoit un couple d'amoureux tandis qu'au premier plan deux amours s'éloignent à tire-d'aile d'un petit amour mort: la Discorde est ainsi caractérisée de façon parfaite.

Gustave Moreau est également passé maître dans l'art de peindre les animaux des fables. Le Musée Gustave Moreau conserve des milliers d'esquisses au crayon exécutées par



1. La Fable. *Frontispice pour le recueil des Fables de La Fontaine.*

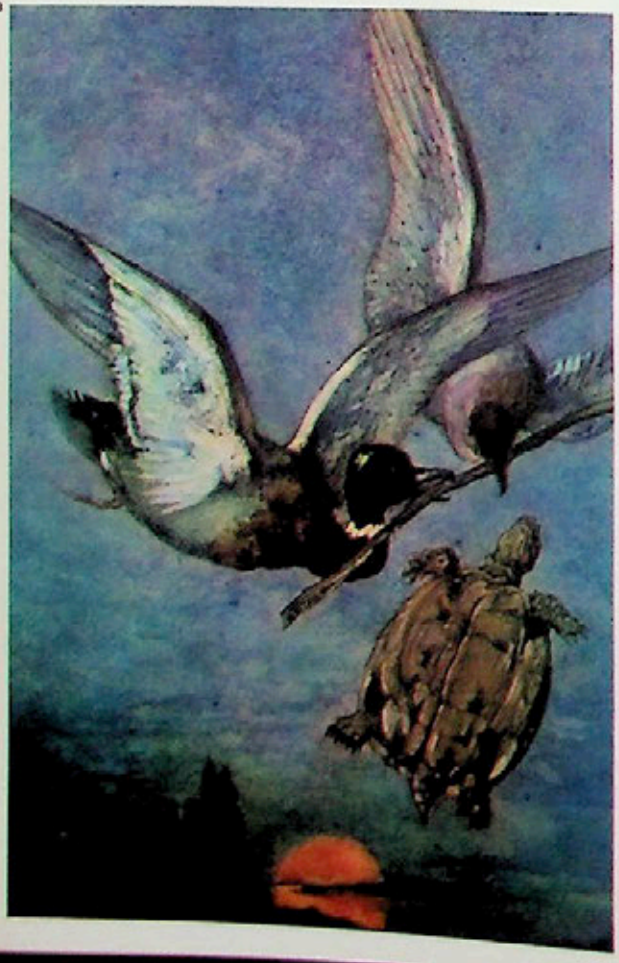
2. *La Mort et le Bûcheron.*

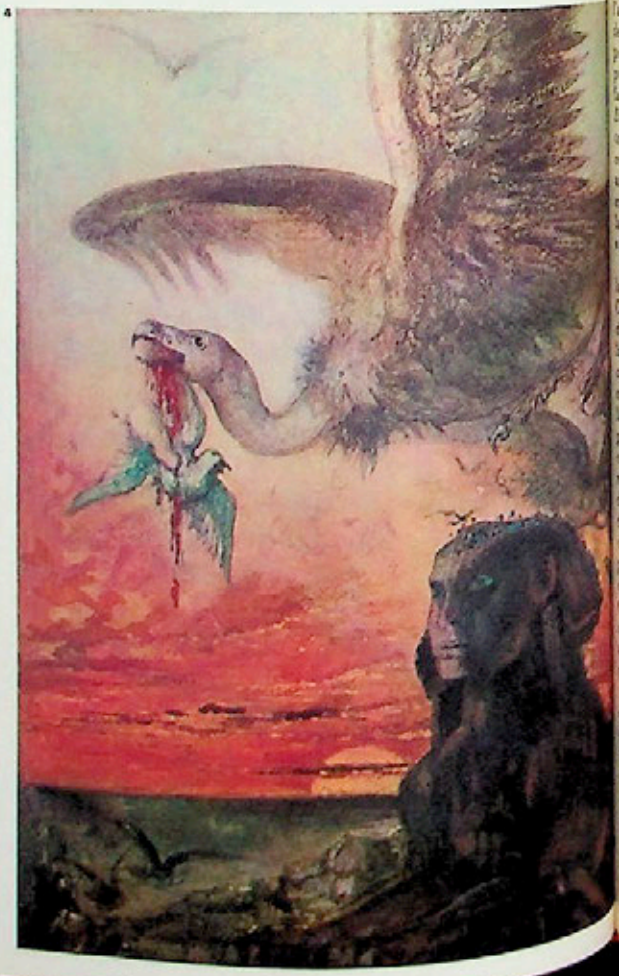
3. *La Tortue et les deux Canards.*

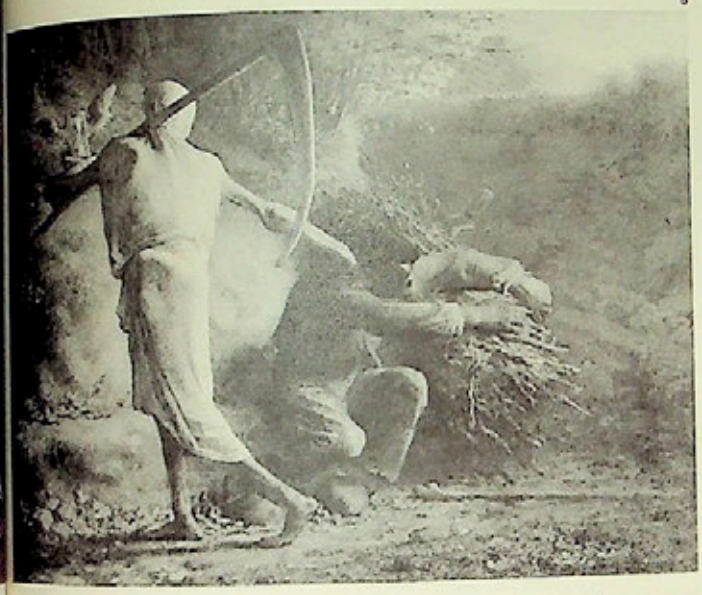
4. *Les Vautours et les Pigeons.*

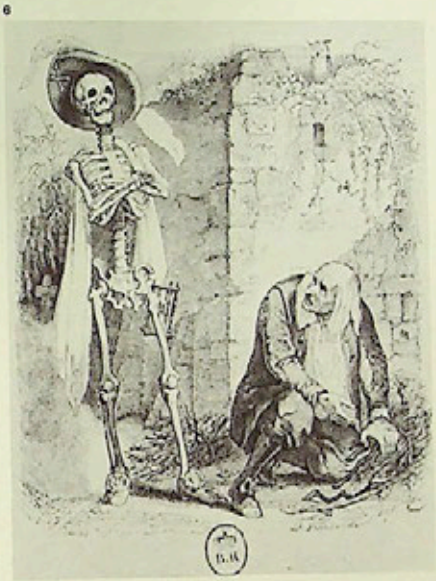
5. *J.-Fr. Millet:* La Mort et le Bûcheron. *Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.*

6. *Grandville:* La Mort et le Bûcheron. *Gravure. Paris, Bibliothèque Nationale.*









l'artiste au Jardin des Plantes et représentant des animaux avec des expressions et dans des positions diverses. L'animal est ensuite transposé directement du carnet d'esquisses à la fable. C'est ainsi que, dans *Le Singe et le Dauphin*, le singe est placé sur un dauphin ornemental dont le style rappelle tout à fait celui de l'Ecole de Fontainebleau: il a pour attribut une belle lyre décorée, ce qui est assez curieux. Moreau veut-il symboliser par là la forfanterie du singe comme une sorte de « licentia poetica »?

Dans cette suite d'illustrations à l'aquarelle, la technique de l'artiste est extrêmement riche. Certaines sont exécutées entièrement au lavis, d'autres sont rehaussées d'une ponctuation à la détrempe. *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf* est une étude extrêmement fraîche et charmante, tandis que dans la fable *Les Vautours et les Pigeons* — le paysage rouge de la vallée du Nil au soleil couchant crée une atmosphère dramatique rendue plus angoissante par la tête immense des sphinx aux yeux fixes symbolisant sans doute ce qu'il y a d'éternel dans le combat de ces oiseaux. Ainsi la diversité d'inspiration et d'exécution rend-elle le choix difficile parmi cette remarquable suite. *La Chaste métamorphosée en Fille* mérite pourtant une admiration toute particulière: l'artiste a magistralement suggéré la cruauté féline de la jeune femme.

Cependant, l'aquarelle inspirée par *La Mort et le Bûcheron* semble en fin de compte la plus surprenante. Grandville avait représenté la Mort sous les traits d'un squelette à cheval, arrogant et impatient, Millet — dans sa célèbre peinture conservée à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague — un squelette vu de dos et tendant les bras vers le bûcheron affaissé dont le visage, dissimulé sous le bonnet, est invisible. La version de Moreau exprime l'effroi du vieil homme devant la mort, mais la Mort — comme dans l'hommage à Chassériau, exposé, en 1865, *Le jeune homme et la Mort* —, est une jeune femme à demi voilée qui se penche sur le bûcheron. Elle n'aurait certainement pas la force de soulever le fagot mais une objection de cet ordre serait de peu de poids, tant la douceur et la résolution de son geste imprègnent toute la composition de fatalité. A ce propos, il n'est pas sans intérêt de citer ce que disait le critique d'art Fourcauld devant l'envoi de Moreau au Salon de 1880 (ceci restant valable pour nombre de ses illustrations des fables), dans *Le Gaulois* du 20 juin: « Ce grand et singulier maître, ce poète étrange est, avant tout et par-dessus tout, un admirable malade. Il est savant et il ne peut se reposer sur sa science: il se fait une souffrance de ce qu'il ne connaît pas: il se tourne et se retourne sur le lit de cendre de ses désirs; il prétend tout connaître, tout sentir, tout scruter et tout dire... »

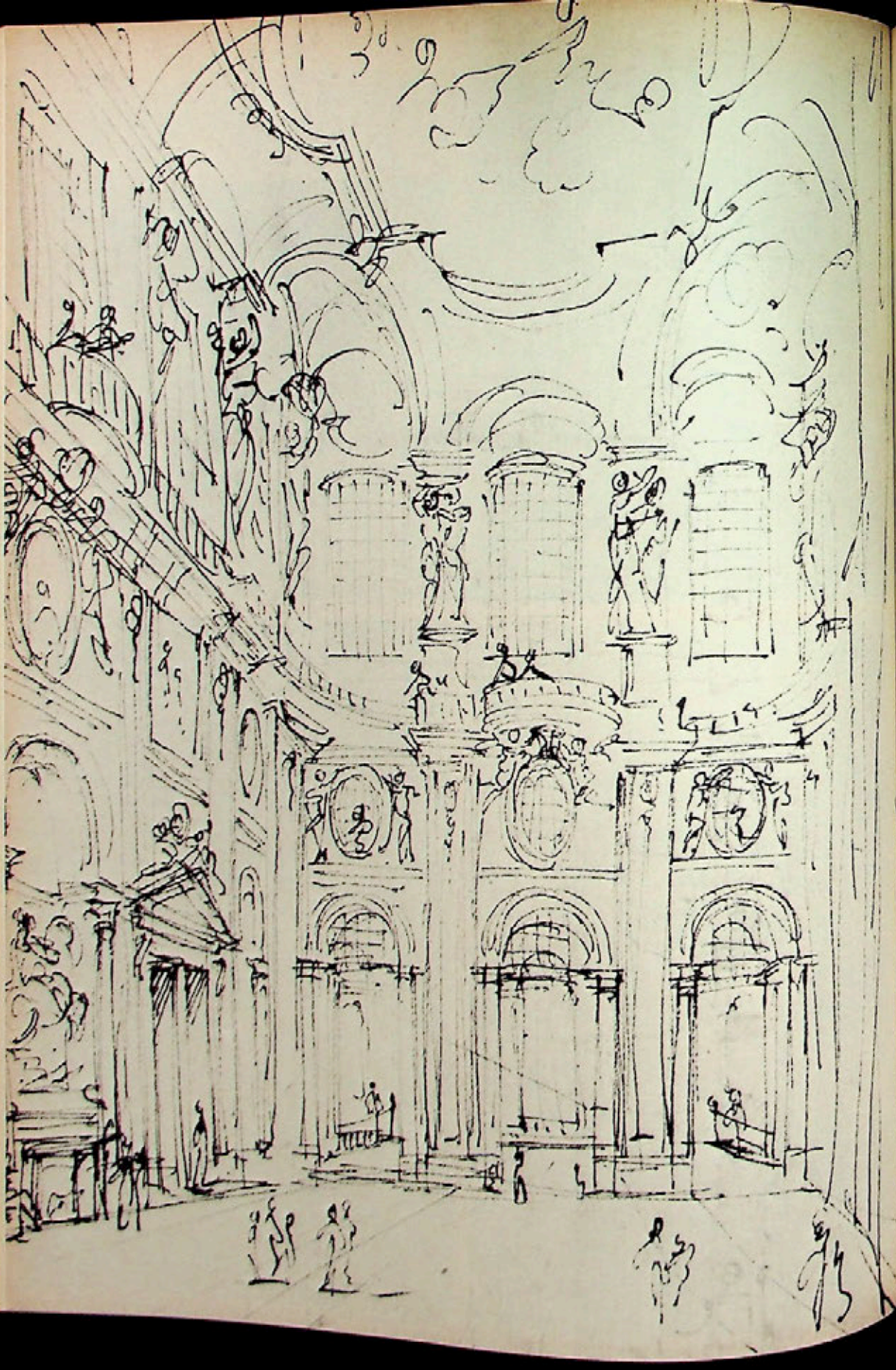
« Chacune de ses œuvres est une part de son esprit ou de son âme qui s'étale et qui vibre. Peu lui importe le sujet! C'est tout au plus si le sujet lui sert à se mettre en relation avec les autres hommes. En travaillant, il ne fait que se disséquer lui-même... »

« Pour moi, M. Gustave Moreau est une des plus marquantes et des plus attachantes personnalités de cette fin de siècle. J'accepte ses tableaux et je les admire, parce qu'ils sont grands, parce qu'ils portent fièrement leur bizarrerie hiératique... et que j'y reconnais l'inquiétude nerveuse du temps présent. » N'est-ce pas justement ce qui est unique dans le symbolisme de Gustave Moreau? Il veut créer une « Gesamtkunstwerk », une œuvre d'art complète comme son compositeur préféré, Richard Wagner, lequel écrivait lui-même le livret de ses opéras. Et pourtant Moreau n'est pas un visionnaire au sens où on l'entend d'un William Blake, par exemple. L'Anglais procède par intuition, tel un médium prophétique et religieux. Moreau, par contre, *construit* sa vision spéculativement, scientifiquement: il puise à la source des profondes connaissances du XIXe siècle sur les religions, les civilisations, les pays, les styles et les formes mais la synthèse qu'il crée ainsi a l'apparence d'une *vision*. La littérature et l'architecture contemporaines de Moreau procèdent souvent de même. Mais je ne pense pas qu'il existe, dans toute l'histoire des arts plastiques, d'exemple plus typique et plus parfait de témoin de son époque que celui du symboliste Gustave Moreau.

Le critique Paul Mantz n'écrivait-il pas déjà à son sujet en 1880: « C'est plus que de la peinture, ou du moins, c'est autre chose? »

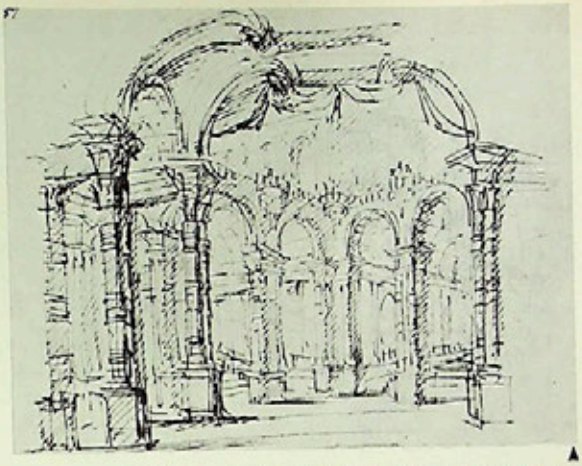
Si vous voulez en savoir davantage

On ignore actuellement le sort de cette série d'aquarelles. Nous tenons à exprimer nos plus vifs remerciements aux héritières d'Antony Roux, MMmes Ryan et Fabre, qui ont bien voulu nous communiquer, pour l'illustration de cet article, les ektachromes faits avant la disparition de la collection, au début de la première guerre mondiale.

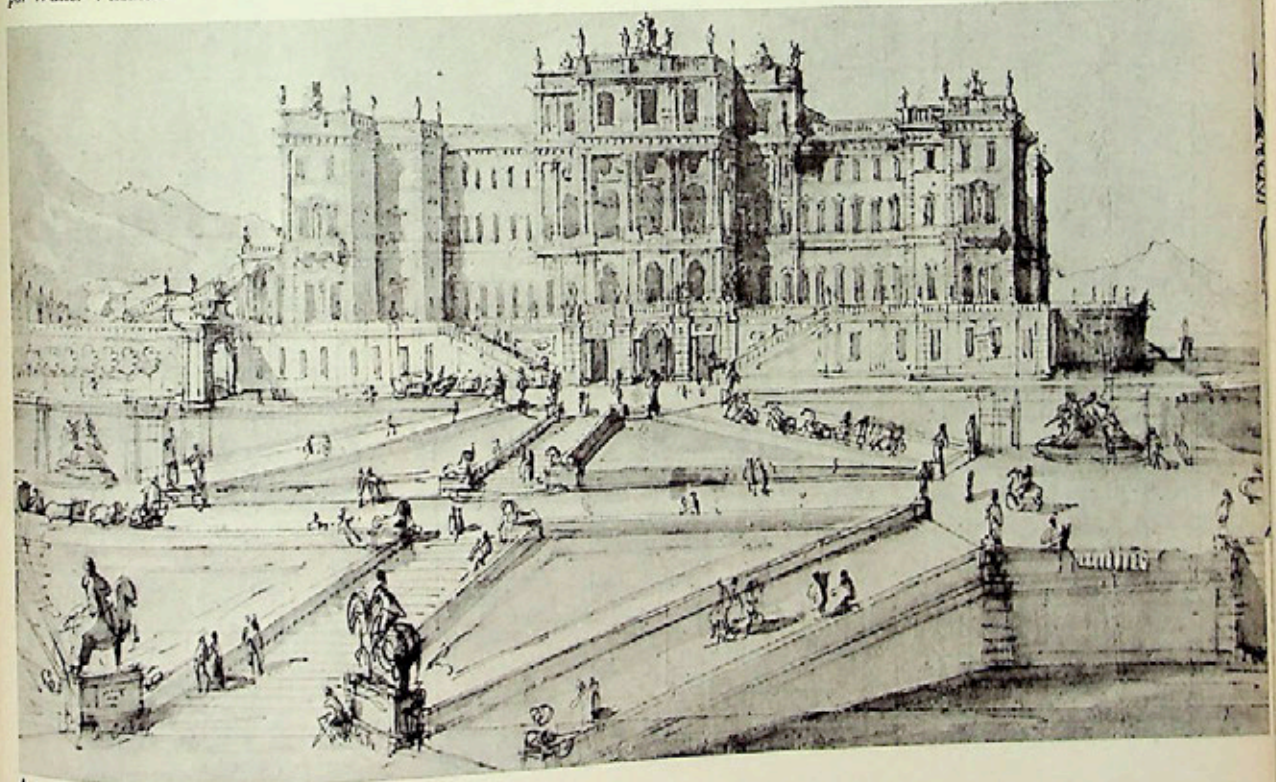


JUVARA ET L'ARCHITECTURE THEATRALE

par Walter Vitzthum



Projet (non réalisé) pour la nouvelle cathédrale de Turin.
Dessin à la plume. 1729. Musée de Turin.



Projet pour la façade méridionale du château de Rivoli.
Dessin à la plume aquarellé. 28,5 × 45 cm. Berlin, Kunstbibliothek.

Filippo Juvara : Esquisse pour le salon du château de Rivoli.
Dessin à la plume aquarellé. 34 × 32,5 cm. Musée de Turin.

Turin, par sa situation même, se prête à des conceptions architecturales dont la portée dépasse largement ce que l'œil atteint, une façade, une place ou un dôme. Entourée aux trois quarts par les Alpes, à une distance appropriée du point de vue visuel, elle dispose d'un fond de scène si vaste — dont Naples seule offre l'équivalent en Italie — que l'on imagine mal la ville conçue autrement qu'en relation avec ce fond. Il fallait la traiter, en somme, comme un acteur dont les mouvements devraient s'harmoniser avec le décor. A Turin en effet, ville et nature sont aujourd'hui en accord parfait. Et cet accord est établi par des visions architecturales.

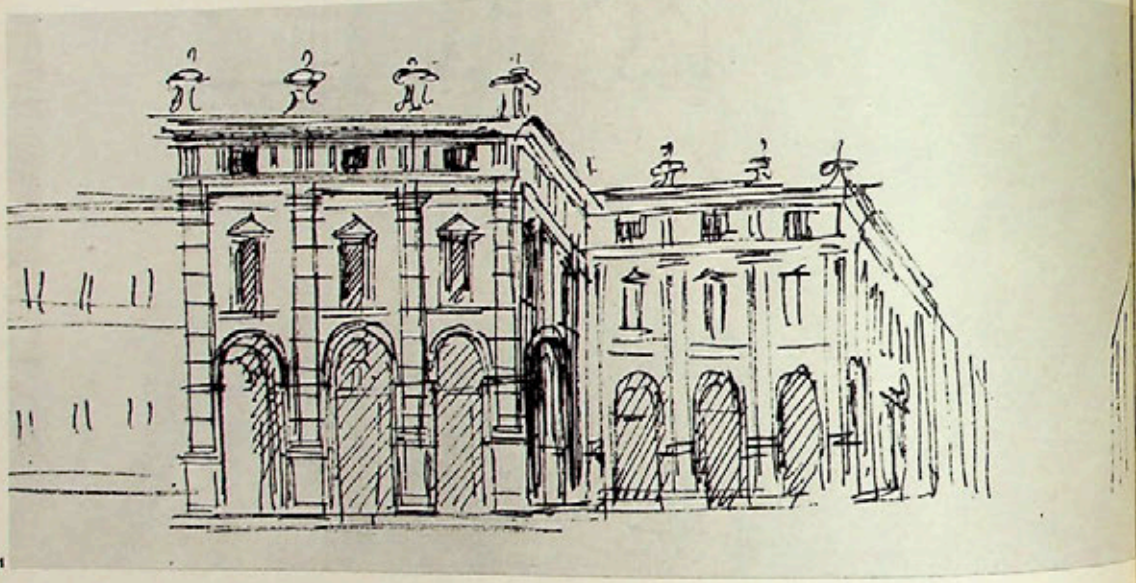
Le visiteur s'en aperçoit dès l'arrivée. Venant de la France, une route tracée en ligne droite mène du château de Rivoli au pied des Alpes jusqu'à la porte de la ville. De l'autre côté, vers l'Italie, la ville est

dominée par le spectacle incomparable de la Superga, basilique votive et tombeau de la monarchie italienne, qui domine les collines au-delà du Pô, et qui est l'une des créations les plus sublimes de l'art baroque.

Est-ce un hasard que Turin doive précisément à son plus grand metteur en scène architectural, Juvara, les éléments fixes de son décor, Rivoli et la Superga? Est-ce un hasard que Juvara ait trouvé à

avec l'essor prestigieux de l'architecture baroque en Bavière et en Autriche où nous trouvons maints exemples d'églises monacales érigées dans un isolement spectaculaire et comparables à la Superga mais dont aucune ne la surpasse. Plus près de la ville, la main de Juvara se révèle avec la même maîtrise. A peine quitté le centre, sur l'ancien axe baroque, — bordé il est vrai par les usines Fiat — c'est Stupinigi,

côtés, qui précède — ou plutôt qui sert à cacher — l'architecture mesquine d'une forteresse du Moyen Age adossée à une ancienne porte romaine. Et non loin de là, les deux principales églises turinoises de Juvara, moins connues du touriste, mais plus appréciées par l'amateur d'architecture que les châteaux, Saint-Philippe et surtout les Carmes. Avant Juvara, l'architecture turinoise se distinguait par deux faits:



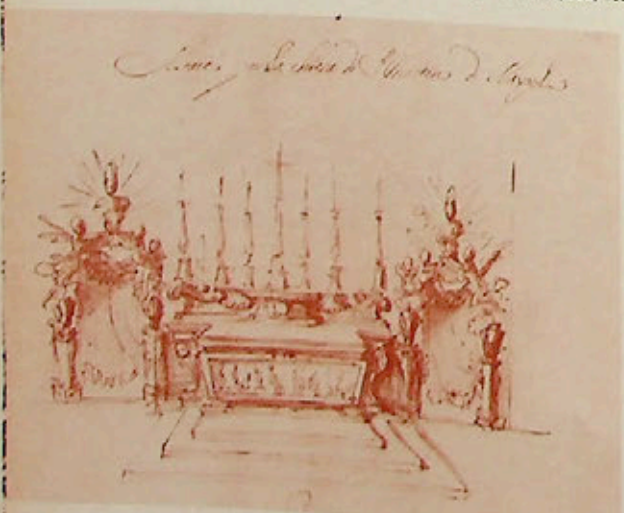
1. *Projet pour des casernes à* Turin. *Dessin à la plume. Musée de Turin.*

Turin une construction du Moyen Age ressemblant beaucoup à la Superga par sa position dans un site impressionnant? C'est le monastère de Saint-Michel qui non loin de Rivoli, surplombe la route de la France comme la Superga surplombe celle de l'Italie. Deux traditions se rencontrent ici dont l'une dérive du monastère modèle du premier Moyen Age, le Mont-Cassin, et dont l'autre offre un parallèle

le seul château que Juvara ait achevé lui-même et qui nous soit parvenu intact, puis de l'autre côté, également aux portes de la ville, dans un abandon qui accuse les guerres de jadis autant que la négligence des Turinois d'aujourd'hui, le château de la Venaria.

Enfin la ville même. Exactement au centre, le chef-d'œuvre de Juvara, le Palais Madame, glorieuse façade, restée inachevée sur les

l'urbanisme éclairé et strictement contrôlé par les princes de la maison de Savoie, et la présence artistique de Guarini, seul architecte de génie que le Piémont ait connu avant Juvara, qui sera d'ailleurs suivi à son tour par le seul Vittone. La confrontation des deux architectes est des plus instructives. Hors de toutes considérations stylistiques, nous resterons toujours frappés par leur conception diamétralement op-



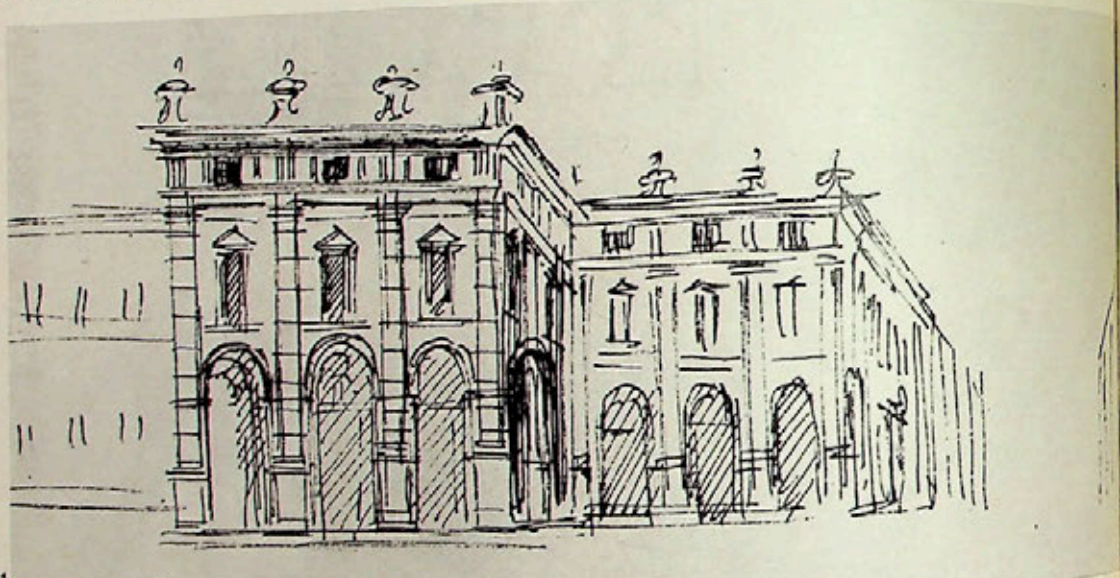
2 3

dominée par le spectacle incomparable de la Superga, basilique votive et tombeau de la monarchie italienne, qui domine les collines au-delà du Pô, et qui est l'une des créations les plus sublimes de l'art baroque.

Est-ce un hasard que Turin doive précisément à son plus grand metteur en scène architectural, Juvara, les éléments fixes de son décor, Rivoli et la Superga? Est-ce un hasard que Juvara ait trouvé à

avec l'essor prestigieux de l'architecture baroque en Bavière et en Autriche où nous trouvons maints exemples d'églises monacales érigées dans un isolement spectaculaire et comparables à la Superga mais dont aucune ne la surpasse. Plus près de la ville, la main de Juvara se révèle avec la même maîtrise. A peine quitté le centre, sur l'ancien axe baroque, — bordé il est vral par les usines Fiat — c'est Stupinigi,

côtés, qui précède — ou plutôt qui sert à cacher — l'architecture mesquine d'une forteresse du Moyen Age adossée à une ancienne porte romaine. Et non loin de là, les deux principales églises turinoises de Juvara, moins connues du touriste, mais plus appréciées par l'amateur d'architecture que les châteaux, Saint-Philippe et surtout les Carmes. Avant Juvara, l'architecture turinoise se distinguait par deux faits:



1. *Projet pour des casernes à* Turin. *Dessin à la plume. Musée de Turin.*

Turin une construction du Moyen Age ressemblant beaucoup à la Superga par sa position dans un site impressionnant? C'est le monastère de Saint-Michel qui non loin de Rivoli, surplombe la route de la France comme la Superga surplombe celle de l'Italie. Deux traditions se rencontrent ici dont l'une dérive du monastère modèle du premier Moyen Age, le Mont-Cassin, et dont l'autre offre un parallèle

le seul château que Juvara ait achevé lui-même et qui nous soit parvenu intact, puis de l'autre côté, également aux portes de la ville, dans un abandon qui accuse les guerres de jadis autant que la négligence des Turinois d'aujourd'hui, le château de la Venaria.

Enfin la ville même. Exactement au centre, le chef-d'œuvre de Juvara, le Palais Madame, glorieuse façade, restée inachevée sur les

l'urbanisme éclairé et strictement contrôlé par les princes de la maison de Savoie, et la présence artistique de Guarini, seul architecte de génie que le Piémont ait connu avant Juvara, qui sera d'ailleurs suivi à son tour par le seul Vittone. La confrontation des deux architectes est des plus instructives. Hors de toutes considérations stylistiques, nous resterons toujours frappés par leur conception diamétralement op-

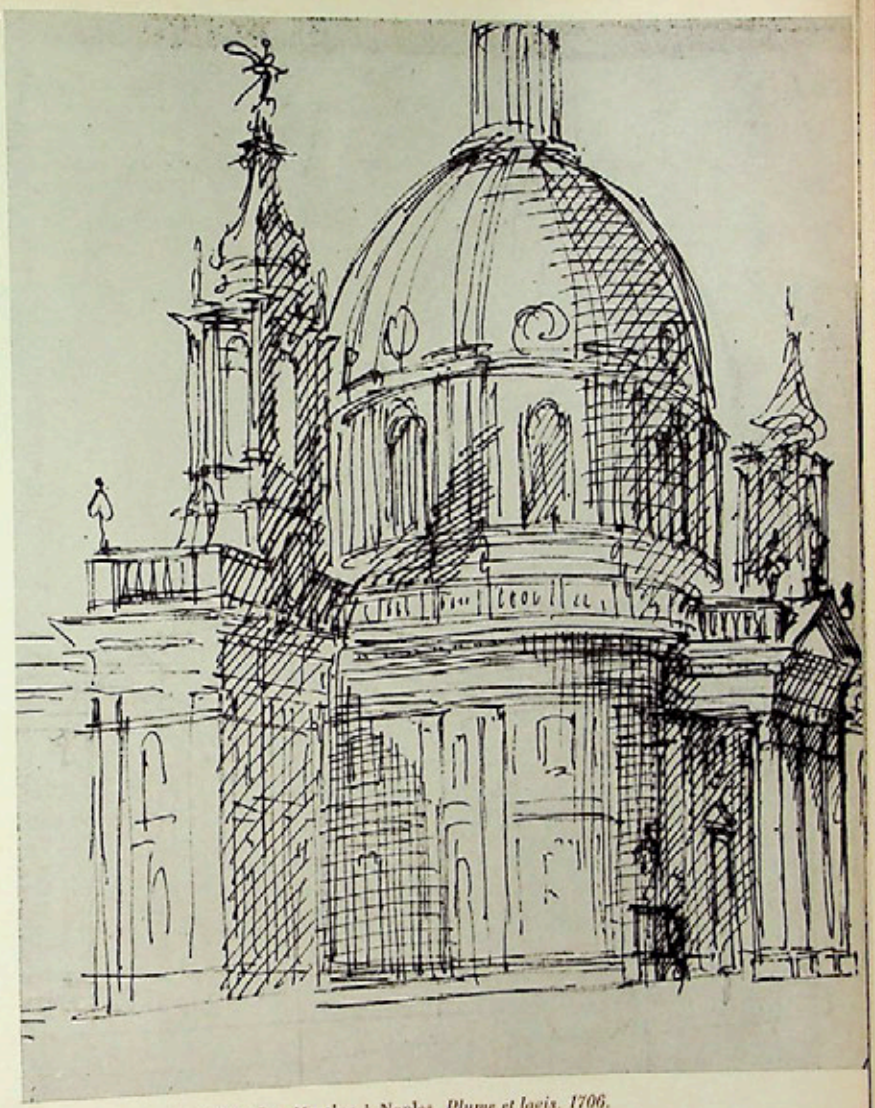
1. 2. 3. 4. 5.

2 3

posée. Guarini attache une importance secondaire à l'extérieur et pense d'abord à l'intérieur. C'est là seulement qu'il aborde et résout les problèmes d'espace, créant des volumes d'une audace dans la conception et d'une complexité dans l'exécution qui connaissent en Europe un seul parallèle: Borromini. L'extérieur déjà secondaire en lui-même, reste de plus sans rapport avec l'espace environnant. La place du Palais Royal à Turin en est la preuve la plus éclatante. Formée d'abord par le seul Palais Royal sans prétention architecturale, Guarini y ajoute à gauche l'église Saint-Laurent. D'une magnifique invention dans le détail et surtout dans la suite des espaces superposés à l'intérieur, l'église vue de l'extérieur ne domine nullement la place. Juvara, appelé cinquante ans plus tard pour construire à droite, en face de l'église de Guarini, le Palais Madame, y réalise un bâtiment si parfaitement accordé à l'espace environnant, par ses proportions et par l'articulation de sa façade, qu'il impose son propre rythme à la place et en change l'orientation. C'est le morceau de Juvara, le dernier venu, qui forme le centre visuel de la place, le Palais Royal devenant une coulisse latérale, dont l'architecture banale convient à ce rôle. Guarini pensait par éléments isolés en mathématicien; Juvara créait par rapport aux ensembles, en homme de théâtre. Napoléon au moins l'avait compris quand au général Menou qui lui proposait de raser le Palais Madame « cette vieille baraque » il répondit: « c'est toi, mon bon Menou qui es une vieille baraque ».

Le jeu se répète derrière le Palais Royal, près de la cathédrale. Guarini y ajouta son chef-d'œuvre, la chapelle du Saint-Suaire. Les plans de Juvara par contre étaient bien plus ambitieux: rasant la vieille cathédrale pour dégager la chapelle de Guarini, il projetait une nouvelle structure de proportions extraordinaires, perpendiculaire à l'ancienne façade, concevant l'axe de la nouvelle cathédrale comme l'aboutissement d'une des rues principales de la ville. L'idée était trop grandiose pour être réalisée et nous trouvons aujourd'hui à la place du scénario baroque de Juvara le quartier le plus mort de la ville, une rue importante qui tombe dans le vide, une

4



2-3. *Dessins pour* l'autel de San Martino à Naples. *Plume et lavis. 1706. Turin, collection particulière.*

4. La basilique de Superga. *Esquisse à la plume. Musée de Turin.*

5. *Projet pour* l'autel du Saint-Suaire à Turin. *Dessin à la plume. 23,5 × 16,5 cm. 1714. Musée de Turin.*

cathédrale maladroitement placée, un vaste espace sans ordre ni structure. C'est pourtant ici que Juvara se serait montré de façon éclatante le continuateur et le maître à la fois de cet urbanisme régulier de Turin tant vanté par les voyageurs du Siècle des Lumières qui considèrent la ville, à l'égal de Livourne, comme la plus belle de l'Italie. Continuateur, Juvara l'aurait été en respectant les données de la structure de la ville basée pour l'essentiel sur un plan romain — comme il le fit d'ailleurs à Turin même dans plusieurs endroits où ses plans furent effectivement exécutés. En même temps il se serait affirmé comme un maître et un créateur en ajoutant un point culminant à l'uniformité trop rigide de Turin, point culminant qui lui manquait et qui lui manque encore aujourd'hui. Les Turinois ont laissé échapper la chance unique proposée par un artiste de génie, de transformer le plan d'une ville abstraite, d'une ville de province, en une cité vivante, rehaussée d'une touche de grandeur théâtrale à la romaine. Comme l'a écrit Malaparte, les Turinois sont intelligents certes, mais ils ne comprennent pas vite. Juvara par contre, en Sicilien qu'il était, ne connaissait pas d'hésitation. A peine arrivé à Turin, en 1714, il propose pour le centre liturgique de la ville, l'autel de la chapelle du Saint-Suaire, un dessin (ci-contre) de la plus extraordinaire fantaisie décorative, volontairement en contraste avec l'architecture cérébrale de Guari-

1

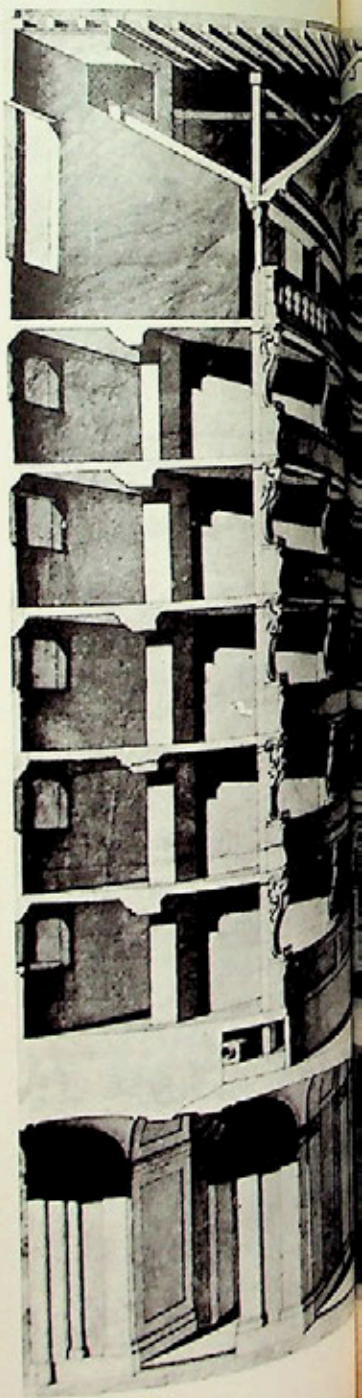
2

1. Camera. *Projet pour un décor de théâtre. Plume et lavis. 44,5×28,5 cm. Vers 1728-1729. Musée de Turin.*

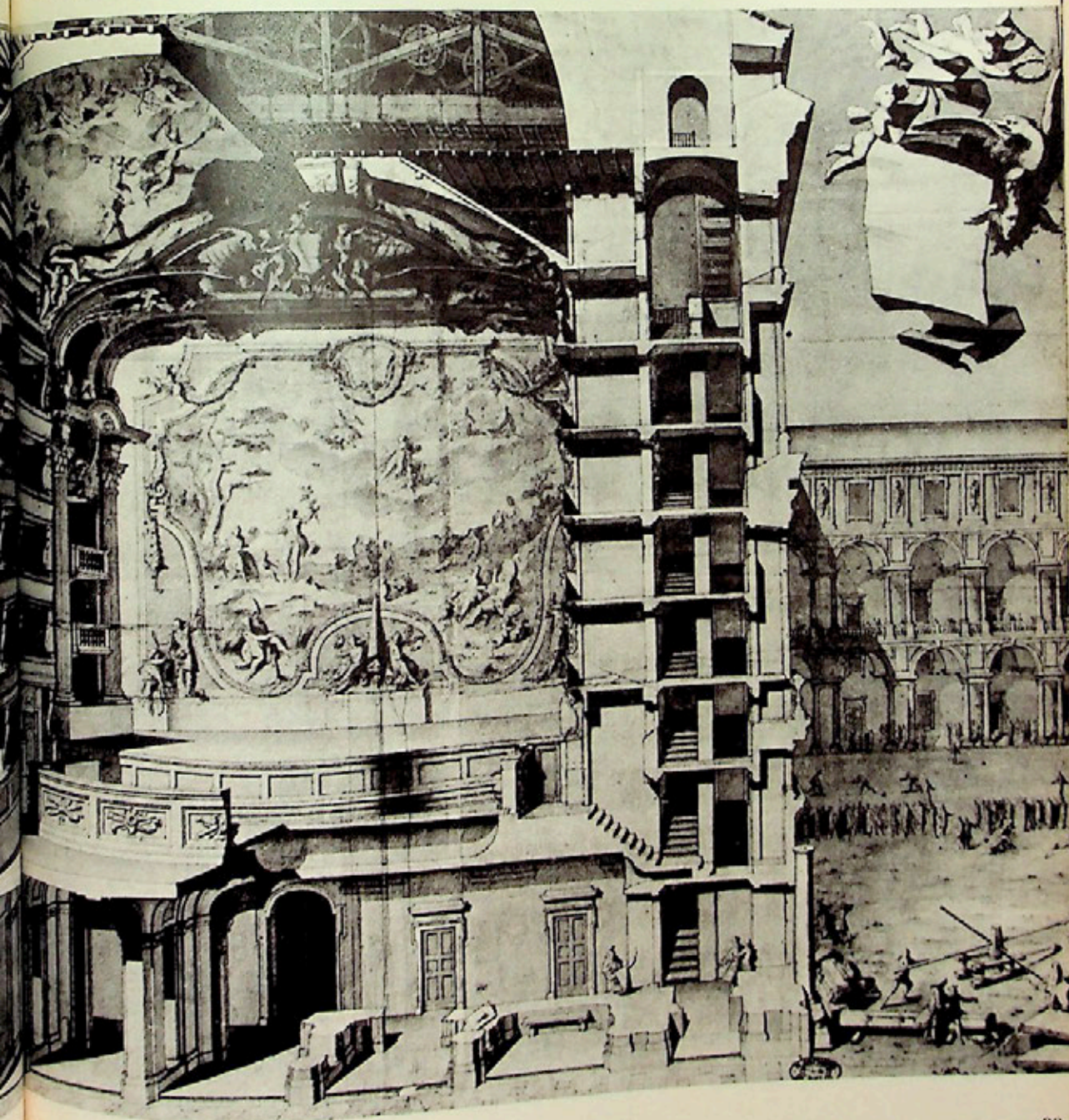
2. *Projet de scénographie pour le théâtre* Ottoboni, *exécuté à Rome entre 1708 et 1714. Plume et lavis. 42,8×28,8 cm. Turin, Bibliothèque Nationale.*

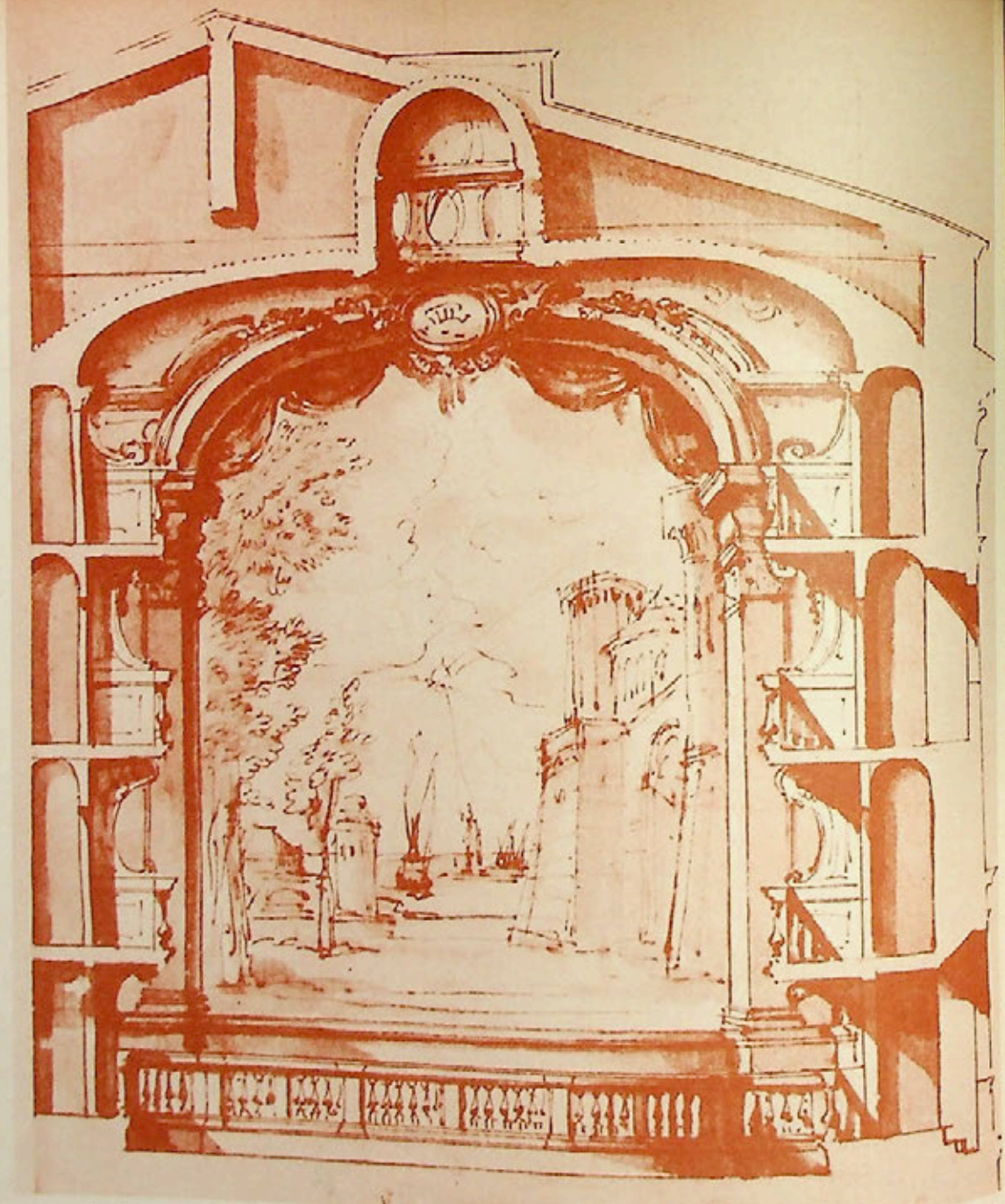
3. *Benedetto Alfieri.* Coupe du Théâtre Royal de Turin. *Gravure du recueil intitulé « Il Nuovo Regio Teatro di Torino », publié en 1761. Turin, Bibliothèque Nationale.*

3



ni, et, inévitablement, en contraste aussi avec l'aspect morne et sage de Turin. Les antécédents sont révélateurs. Examinons deux dessins (voir page 30) de quelques années antérieurs, pour l'autel qui sépare la nef et le chœur de l'église des chartreux de Naples. Le goût décoratif, qui tend d'abord à l'effet visuel et seulement ensuite à la structure, est le même. Mais les deux dessins, exécutés pour la même œuvre, présentent entre eux, tout en gardant les données essentielles, des variantes considérables. L'un, plus purement baroque, présente un ensemble curviligne d'une forte plasticité: la table de l'autel même est concave, les marches convexes, et l'autel est soutenu par les animaux symbolisant les évangélistes conçus en ronde bosse. L'autre dessin donne un ensemble beaucoup moins mouvementé, caractérisé par l'angularité de l'autel en forme de sarcophage, et des marches parallèles au bas-relief de l'autel. Bref, nous voyons un architecte qui sent la dualité stylistique de son époque et peut concevoir la même œuvre ou dans le goût baroque ou dans le goût classique. C'est un fait assez exceptionnel au début du XVIII[e] siècle — les deux dessins datent de 1706 — et nous voyons ici une conception théâtrale du style, devenu interchangeable comme un décor. Nous savons que durant la même année 1706 Juvara, toujours à Naples, s'intéressait de très près au théâtre. On possède le dessin d'un décor, fourni par l'architecte, avec l'inscription « pel moderno teatro di Napoli », exécuté





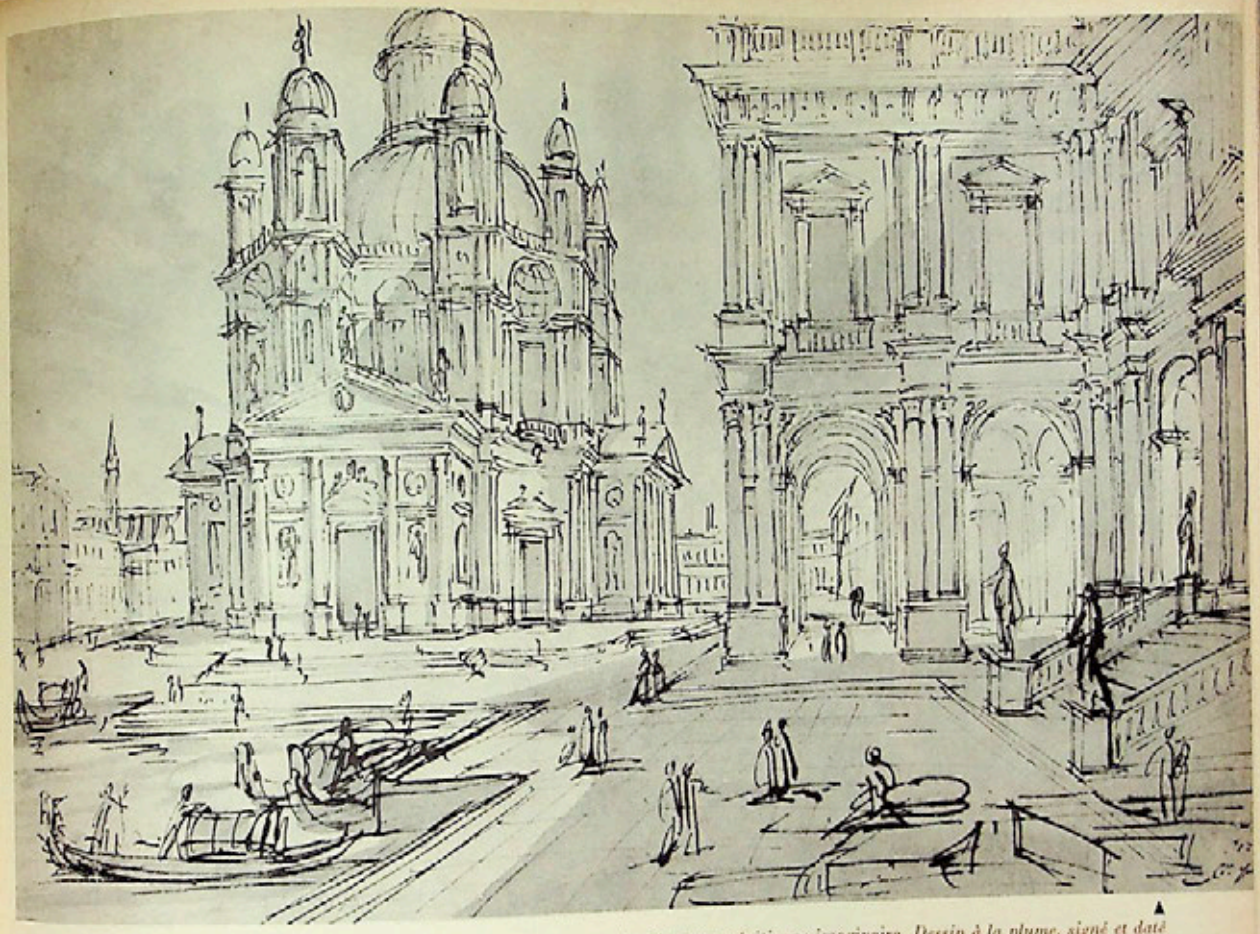
Le théâtre Ottoboni. *Coupe au niveau de l'avant-scène et des loges. Plume et lavis. 52,7 × 40 cm. 1711. Turin, Bibliothèque Nationale.*

très probablement pour le théâtre principal de la ville, le Théâtre des Florentins, autrement dit la « Commedia Nuova ».

Nous pouvons être certains que Juvara avait beaucoup plus que des contacts épisodiques avec la scène. La solution proposée par lui dans ce dessin montre une connaissance parfaite des problèmes du moment. C'est en effet une des premières scènes « all'angolo » que nous connaissions, les Bibbiena l'ayant expérimentée pour la première fois en 1703 seulement.

Après avoir quitté Naples pour Rome, Juvara multiple les travaux pour la scène, et les années 1708-1713 le voient quasi exclusivement occupé par le théâtre. Trois théâtres, dont deux des plus importants, le Capranico — cher au Président de Brosse — et le théâtre du Cardinal Ottoboni dans la Chancellerie, furent régulièrement fournis de décors par Juvara. Mais il ne s'en tenait pas seulement à la scène, comme le prouve un dessin pour le Cardinal Ottoboni (ci-dessus) qui montre non seulement le décor mais la structure même du théâtre.

La liste brève de ces œuvres, à laquelle il faut ajouter la seule réalisation purement architecturale qui soit incontestablement de Juvara à Rome, la chapelle Antamori à Saint-Jérôme-de-la-Charité, indique que le plus grand architecte italien depuis le Bernin consacre essentiellement au théâtre les cinq ans qu'il passa à Rome, accordant



Architecture vénitienne imaginaire. *Dessin à la plume, signé et daté 1729. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.*

Cirille Reggio. *Projet de scénographie. Plume et lavis. 44,5 × 28,5 cm. Vers 1728-1729. Musée de Turin.*

une place très secondaire à l'architecture pure. Sa véritable carrière d'architecte commence donc seulement à Turin.

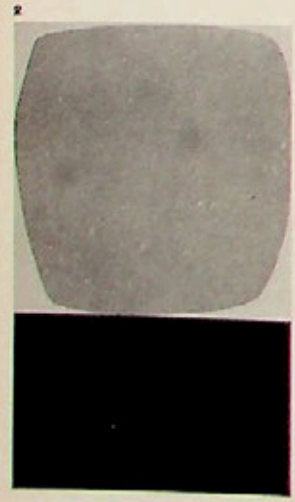
L'extraordinaire facilité qu'offre le théâtre baroque pour la conception et la réalisation de vastes arrangements scéniques restait, certes, un élément de base de l'architecture de Juvara. Ainsi s'expliquent l'ampleur de ses projets, sa vue organique de l'espace, mais aussi le grand nombre d'œuvres restées inachevées parce que conçues sur une échelle irréalisable.

Rivoli, magnifique château de théâtre sur le papier (voir page 29), triste fragment dans la réalité en est un exemple. Confrontons l'idée de Juvara pour le salon central du château (voir page 28) avec n'importe quelle idée d'un intérieur sur la scène, nous constaterons que l'architecte y applique les mêmes règles. Faut-il s'étonner de voir que Juvara, une fois à Turin, ne touche plus que rarement au décor de théâtre? La ville lui était offerte comme scène et il y trouvait dans un espace réel ce qu'il avait cherché à Rome dans le jeu de l'imagination.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez le catalogue de l'exposition Barocco Piemontese (Turin 1963) organisée par Vittorio Viale. Vous y trouverez des chapitres sur l'architecture, par Nino Carboneri, et sur la scénographie, par Mercedes Viale Ferrero.

Coup d'œil sur les gr

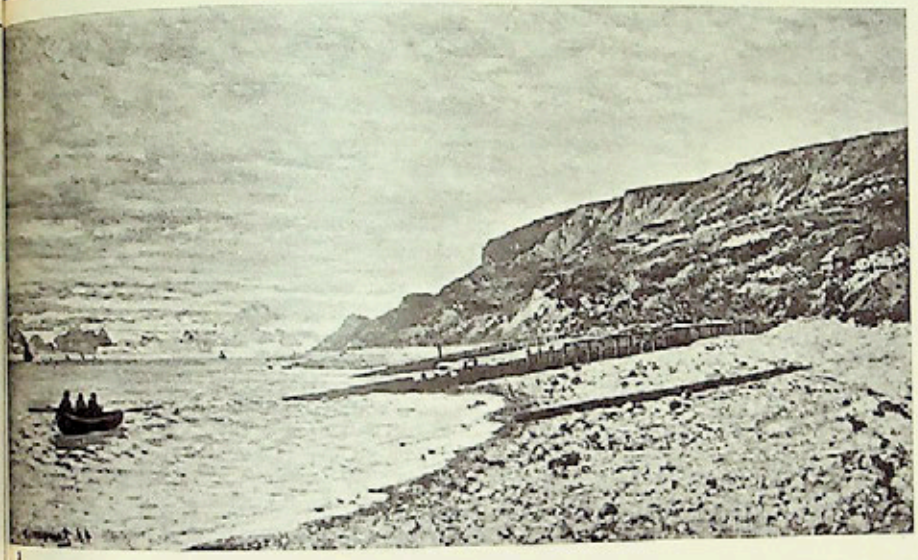


Avec le mois de juin, la saison des ventes se termine à New York. L'exode annuel vers l'Europe a commencé; la chaleur et l'humidité de la ville pendant l'été sont difficiles à supporter, et il est pratiquement impossible d'y réussir une grande vente. Ceci explique le petit nombre des vacations importantes chez Parke-Bernet. A Paris, les meubles et les objets d'art de très grande qualité sont apparu, mais il y a eu peu de peintures ou de dessins réellement exceptionnels.

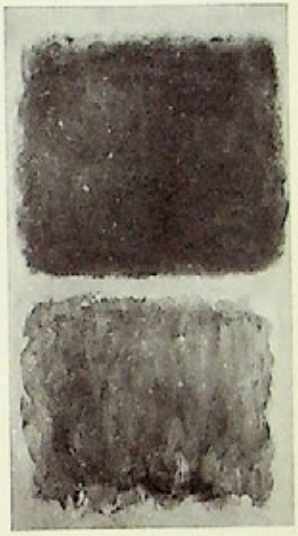
C'est Londres, une fois de plus, qui a obtenu la part du lion: Sotheby's et Christies ont présenté d'admirables peintures et, aussi étonnant que cela puisse paraître, il semble bien qu'ils continueront à le faire, saison après saison. Cette situation montre l'abondance d'œuvres de premier ordre demeurant encore dans les collections privées anglaises.

Après que ces lignes aient été écrites, on a appris l'achat de Parke-Bernet par Sotheby. Il sera intéressant d'enregistrer le contre-coup sur le marché international de cette fusion entre les deux plus puissantes organisations de ventes publiques d'œuvres d'art.

randes ventes de la saison



1



4

5

TABLEAUX ANCIENS

Londres, Sotheby, 24 juin.

Sotheby a vendu deux Rembrandt. Le premier n'a pas fait un très gros prix, mais l'autre, une belle *Nature morte* avec des perdrix et une sarcelle (72,5 x 56,5 cm) a atteint £110.000. Dans la même vente figurait un fragment d'une *Tentation de Saint Antoine*, par Jérôme Bosch (26 x 19 cm), vendue £35.000. A noter encore une petite peinture sur métal d'Ambrosius Bosschaert, représentant un *Vase de fleurs*, brillante et précieuse comme un bijou, adjugée £12.500.

Londres, Christies, 26 juin.

Après une vente de peintures impressionnistes qui n'a obtenu qu'un succès relatif (voir pages 39-40), Christies a pu réunir un très remarquable ensemble de tableaux anciens. La famille Throckmorton, qui avait habité pendant des siècles le château

---

1 Un guerrier avec quatre assistants. *Plaque en bronze du Bénin. XVIe-XVIIe siècle. 50,5 × 40,5 cm. Vendue £5 000 chez Sotheby, le 20 mai. (Voir page 41, col. 2 et 3.)*

2 *Ellsworth Kelly:* Charter 1959. *243 × 152 cm. Vendu $3 750 chez Parke-Bernet, le 13 mai. (Voir page 39, col. 2 et 3.)*

3 *Claude Monet:* Pointe de la Hève Honfluer. *1864. 39 × 72 cm. Vendu £20 950 chez Christies, le 19 juin. (Voir page 40, col. 1.)*

4 *Mark Rothko:* Two darks in red. *204 × 107 cm. Vendu $10 000 chez Parke-Bernet, le 13 mai. (Voir page 39, col. 2.)*

5 Coupe Minai à fond bleu. *Perse, XIIe siècle. Signée et datée « Abu Zaid Kashani, 26 mai 1180. » Vendue £700 chez Sotheby, le 8 juin. (Voir page 41, col. 3.)*

de Coughton Court dans le Warwickshire, mettait en vente une admirable série de portraits par Nicolas de Largillière. La famille avait toujours été un foyer très actif du catholicisme en Angleterre et avait été mêlée à la Conspiration des Poudres de Guy Fawkes. La plus séduisante des peintures dispersées chez Christies était le *portrait d'Elisabeth Throckmorton en religieuse*, peint en 1729 (80 x 64,5 cm). Son prix très élevé, £65.100, s'est évidemment ressenti du chiffre énorme payé l'année dernière par le Musée de Strasbourg pour « La Belle Strasbourgeoise », qui a fait de Largillière l'un des plus chers parmi les maîtres français du XVIII[e].

Il faut aussi féliciter les experts de Christies pour une remarquable découverte : un petit panneau de Pierre Breughel l'Ancien, représentant trois soldats, un porte-oriflamme, un joueur de fifre et un tambour. Lorsque le propriétaire entreprit de le nettoyer, il découvrit la signature et la date : 568. Christies y reconnut alors une peinture ayant appartenu à Charles I[er] d'Angleterre. Elle figurait dans le catalogue de la vente ordonnée par les Rebelles, et au cours de laquelle fut dispersée la collection royale tout entière, y compris les joyaux de la couronne. Ce merveilleux petit panneau a atteint £24.150.

Paris, Palais Galliera, 9 juin.

C'était la plus importante dispersion de peintures anciennes qui ait eu lieu à Paris depuis un certain temps. Elle comprenait quelques belles œuvres du XVIII[e] siècle et notamment :

Jean-Baptiste Pater : *Halte des Troupes*, dite Plaisirs du camp, une peinture de petites dimensions (29 x 39 cm), mais très animée, qui est montée à 100.000 fr.

Jean-Honoré Fragonard : *Le Rocher*. L'un des rares et très beaux paysages de Fragonard, provenant de la fameuse collection Ganay. 93.000 fr.

Jean-Baptiste Greuze : *Portrait d'un jeune garçon*. 58 x 47 cm. Plein de sentimentalité, mais brillamment peint, ce portrait est peut-être celui du dauphin. 84.000 fr.

Paris, Palais Galliera, 18-19 juin.

Cette vente comprenait des peintures anciennes, des œuvres d'art, des meubles, dont aucun n'était véritablement sensationnel mais qui ont suscité de fortes enchères. Une série de scènes vénitiennes par Guiseppe Heintz, amusantes et mouvementées, ont atteint de bons prix, le plus élevé, 41.000 fr., a été obtenu pour *Les Régates sur le grand canal* (60 x 90 cm).

XIX[e] SIÈCLE ET TABLEAUX MODERNES

New York, Parke-Bernet, 6 avril. Peintures, sculptures et dessins modernes.

Dans cette vacation assez banale, le Baron Elie de Rothschild mettait en vente une peinture parfaitement conventionnelle de Chaim Soutine, un poulet plumé, adjugé $20.000. Le plus haut chiffre de la vente, $22.000, a été obtenu par un collectionneur anonyme pour une aquarelle d'André Derain d'esprit très fauve : *Nus sur la Plage*. Un certificat de Madame Derain attestait que

1 *Edgar Degas: Etude pour les Danseuses Russes. Pastel. 1895, 53 × 70 cm. Vendue 145 000 fr. au Palais Galliera, le 12 juin.* *(Voir page 40, col 3.)*

2 Boîte d'or émaillée *persane à décor polychrome. Signée « Ebn Mohsen Gholâm-zâde Taghi » et datée 1810. Larg. 20,5 cm. Vendue 23 200 fr. au Palais Galliera, le 25 mai.* *(Voir page 43, col. 1.)*

3 *Pierre Breughel l'Ancien:* Tambour, porte-oriflamme et joueur de fifre. *Signé et daté 1568. 20,3 × 17,8 cm. Vendu £24 000, chez Christies, le 26 juin.* *(Voir page 38, col. 1.)*

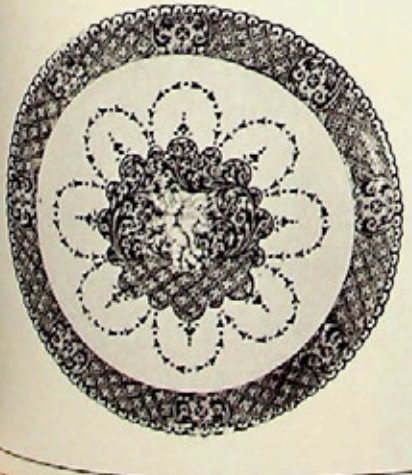
4 *Jean Honoré Fragonard:* Le Rocher. Bois. *54 × 61 cm. Vendu 93 000 fr. au Palais Galliera, le 9 juin.* *(Voir page 38, col. 2.)*

5 Plat en faïence de Rouen *à décor de rinceaux sur fond ocre, avec une rosace en camaïeu bleu représentant deux amours. Diam. 24 cm. Vendu 49 000 fr. au Palais Galliera, le 18 juin.* *(Voir page 43, col. 1 et 2.)*

2

3

4



5

l'œuvre avait été peinte en 1904. D'autre part, on a payé $10.000 une sculpture en pierre de Wilhelm Lehmbruck exécutée en 1913: *Geneigter Fraventorso* (Haut. 90 cm).

New York, Parke-Bernet, 13 mai. Peintures, sculptures, dessins abstraits expressionnistes et modernes.

Les ventes les plus difficiles à réussir sont celles qui réunissent uniquement des œuvres d'artistes vivants ou pas encore reconnus: organiser une dispersion de ce genre est toujours une démarche audacieuse; dans ce cas les risques n'étaient que trop apparents. Un M. Manuel Tolegian mettait en vente trois peintures que le catalogue attribuait à Jackson Pollock, avec des titres fort convaincants: *Color Quantums, Abstraction libre No 18*, et *Flamme cosmique jaune*. Mais la veuve de l'artiste, Mrs Lee Krasner Pollock fit savoir qu'il s'agissait de faux récents et les toiles ont été retirées de la vente. Par contre une peinture de Mark Rothko, *Two Darks in Red* (204 x 107 cm) a atteint $10.000.

D'autre part, une œuvre du jeune artiste Ellsworth Kelly, *« Charter - 1959 »* (243 x 152 cm), est montée à $3750. Ce chiffre indique la hausse des prix de ce peintre préoccupé uniquement de la ligne et de la couleur, et dont l'œuvre a été comparée à certains des derniers papiers collés de Matisse.

Londres, Sotheby, 30 avril.

La première grande vente de peintures impressionnistes chez Sotheby cette année a totalisé £811.630, ce qui représente un joli chiffre pour une vacation limitée à une matinée et dont pratiquement aucun lot n'a été racheté.

La plus attachante des toiles présentées était sans doute un Renoir, *Blonde se peignant* (65x54 cm), adjugée £62.000. Elle avait fait partie de la collection privée de Bernheim jeune. Rendue célèbre par une excellente reproduction exécutée quelques années avant la dernière guerre, elle est souvent utilisée dans les spectacles télévisés et les films.

Londres, Christies, 19 juin. Peintures Impressionnistes.

Christies avait organisé une vacation d'une qualité nettement supérieure aux ensembles présentés habituellement. Elle

comprenait notamment une très intéressante peinture qui aurait dû monter beaucoup plus qu'elle ne l'a fait:

Claude Monet: *Pointe de la Hève. Honfleur.* Signée et datée '64. (39 x 72 cm). Le tableau avait été exposé au Salon de 1865 et avait été l'une des œuvres les plus remarquées alors: £20.950.

Le total de la vente a atteint £94.781.

Londres, Sotheby, 30 juin.

Au début de l'année, le Musée Guggenheim de New York avait annoncé son intention de vendre chez Sotheby cinquante peintures de sa collection de Kandinsky en expliquant les raisons de cette décision: le musée possédait 175 tableaux du peintre; il avait besoin d'argent pour réaliser son programme d'achat; il n'avait pas la possibilité d'exposer toutes les œuvres à la fois, et si les dessins ou les toiles de petite dimension pouvaient être aisément montrés aux historiens d'art, aux étudiants, etc..., il n'en était pas de même des œuvres de grandes dimensions; les peintures de Kandinsky sont rares — il n'a terminé que 800 tableaux environ, et beaucoup sont dans des musées ou des collections fermées au public. Pour toutes ces raisons, le musée allait donc conserver 120 peintures et en mettre en vente 50 autres. La nouvelle souleva un tollé dans la presse américaine. On parla beaucoup de la défense du patrimoine américain, du précédent irréversible qui serait créé si les plus grands musées des Etats-Unis vendaient les surplus de leurs collections. En réalité, dans bien des cas, l'idée ne serait pas si mauvaise et contribuerait à détruire la conception très répandue selon laquelle tant de musées sont finalement des morgues pour œuvres d'art! Le Musée Guggenheim a maintenu sa décision, et réuni la somme dont il avait besoin, environ $1.500.000. Certains prix ont été très élevés, d'autres non, ce qui était inévitable. Sans bouleverser la cote des Kandinsky, la vente a eu un succès honorable. Il faut noter que le Musée Boymans de Rotterdam a pu acquérir toute une série de peintures qui seront exposées ensemble dans une galerie spéciale du musée. Voici quelques prix:

Grande Étude. Signé et daté '14. 100,5 x 79 cm: £40.000 (Achetée par le Musée Boymans).

Improvisation. Daté '14. 111 x 110,5 cm: £50.000.

Flèche. 140,5 x 121,5 cm: £18.000.

Cercle jaune. Signé et daté '26. 70 x 49,5 cm: £13.500.

Le Bon Contact. Signé et daté '38. 89 x 116,2 cm: £20.000.

Londres, Sotheby, 1er juillet.

Sotheby qui avait réuni à Londres tant de collectionneurs, de marchands, de directeurs de musées pour la vente Kandinsky, ne pouvait les laisser repartir sans les soumettre à de nouveaux assauts: il leur proposa donc le lendemain trois ventes de peintures modernes qui ont eu toutes les trois un grand succès. C'était d'abord neuf peintures modernes provenant de la collection de Mrs Leo Glass de New York dont le total atteignit £120.000. Parmi elles, un beau Chagall, deux Braques, un Rouault, un Nicolas de Staël et aussi une merveilleuse petite peinture de Bonnard, *Corbeille de pêches*, peinte en 1939-45 (31 x 39,5 cm), vendue £15.000.

La seconde vente réunissait un groupe de peintures et de dessins français du XIX[e] siècle appartenant à Mrs Edward Hutton de Long Island:

Vincent van Gogh: *Auvers. Vue du village* (43,5 x 51 cm). Peint en juin 1890. Ravissantes tonalités vert pâle: £48.000, chiffre assez remarquable pour une œuvre de cette période.

Eugène Boudin: *Quatre femmes en crinolines.* (Cachet aux initiales). 11,5 x 22,8 cm. £4.100: Le prix des aquarelles de Boudin est actuellement plus élevé que jamais.

1

2

L'après-midi enfin avait lieu une bi... Importante vacation d'œuvres impressio... nistes et modernes où figuraient notam... ment:

John Barthold Jongkind: *Chemin d... halage.* Signé et daté 1864. 34 x 46 cm. Une qualité vraiment exceptionnelle, et u... prix record: £17.800.

Gustave Courbet: *Les Demoiselles des bords de la Seine.* 95,3 x 125,7 cm. Versio... réduite du chef-d'œuvre conservé au Petit Palais, ce tableau venait de Scandinavie et a été acquis par la National Gallery de Londres pour £62.000.

Paris, Palais Galliera, 12 juin.

C'est dans cette vacation organisée par MM. Ader et Pacitti qu'on a pu voir les meilleurs toiles impressionnistes présentées à Paris durant la saison. Une charmante peinture de Claude Monet, *Le Mont Riboudet* (55,5 x 74 cm), qui avait appartenu au peintre Gustave Caillebotte, a été adjugé 165.000 fr., alors qu'un Renoir tardif et sans grand attrait, *Madeleine au corsage blanc et bouquet de fleurs* (59 x 50 cm) était poussé jusqu'à 520 000 francs. Il y avait également un pastel de Degas (53 x 70 cm), une étude pleine de vivacité pour *les Danseuses Russes* (1895), qui a été payé 145.000 fr.

Paris, Palais Galliera, 16 juin.

En 1889, deux ans avant sa mort, le peintre Jean-Louis Meissonnier avait la satisfaction de voir l'une de ses œuvres, *Les Cuirassiers* vendue pour la somme astronomique de 400.000 fr., qui représente environ 800.000 fr. en monnaie d'aujourd'hui. C'est le chiffre le plus élevé qui ait jamais été payé pour l'œuvre d'un artiste vivant. Au moment de sa mort, les prix de ses tableaux étaient à leur maximum mais ne cessèrent de baisser ensuite jusqu'à ces derniers temps. Lors de la vente du 16 juin, une grande et belle gouache de *La Bataille de Friedland* (150 x 255 cm) a été poussée à 55.000 fr.

DESSINS ANCIENS

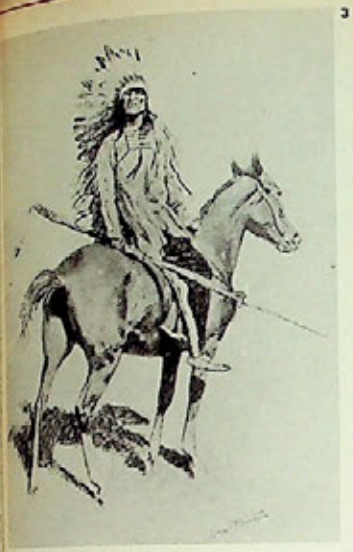
Londres, Sotheby, 8 juillet.
Dessins de maîtres anciens.

La vente comprenait une série de très beaux dessins d'Ingres, appartenant à l'écrivain anglais Sacheverell Sitwell. Tous les modèles représentés étaient des anglais et les dessins avaient été exécutés à Rome. Le plus beau était le *Portrait de l'Honorable Sylvester North Douglas*, fils de Lord et Lady Glenverbie, signé et daté 1815 (21 x 16,2 cm) qui a été payé très cher: £8.500.

Mais le plus attachant reste probablement le portrait de sa mère, Lady Glenverbie, moins célèbre pour sa beauté que pour sa bienveillance et son esprit. Elle était dame d'honneur de la malheureuse reine Caroline et on disait d'elle: « Il n'y a que les laides qu'on aime éperduement ». Le dessin un peu abîmé, atteignit pourtant £5100.

Paris, Palais Galliera, 23 juin.
Peintures anciennes et modernes, meubles, œuvres d'art.

Dans cette vente qui comprenait les objets les plus divers — boucles d'oreilles



en diamant, pendule, console de bois doré – il était assez surprenant de trouver un dessin de Rembrandt d'une grande qualité encore qu'un peu esquissé : une étude (10 x 12,5 cm) pour la femme malade dans la célèbre gravure dite *La pièce aux cents*

florins (le Christ guérissant les malades). Elle venait des collections de P. Deschamps et Charles Blanc, est mentionné dans le catalogue des dessins de Rembrandt par Otto Benesch et a été vendue 72 000 fr.

GRAVURES

New York, Parke-Bernet, 15 avril.

Bien qu'ils aient à peu près fait disparaître les Indiens du continent, les Américains restent fascinés par eux. Dans une vente de gravures qui comprenait des œuvres de qualité par des maîtres comme Toulouse-Lautrec et Picasso, c'est un ensemble de lithographies originales représentant des Indiens et des cowboys, intitulé *A Bunch of Bucksins* par Frederick Remington (1901) qui faisait le second prix de la vente : $2700, le plus élevé, $2800, étant obtenu pour une série de 11 lithographies de Kandinsky, *Kleine Welten*, publiée à Berlin en 1922.

ART D'AFRIQUE, D'ORIENT ET D'EXTRÊME-ORIENT

Londres, Sotheby, 20 mai.

Belle plaque en bronze du Bénin représentant un guerrier entre deux jeunes garçons et deux compagnons d'armes qui tiennent des épées au-dessus de sa tête. 50,5 x 40,5 cm. Nigéria, XVI-XVII[e] siècles. Les exemples de cet art impressionnant sont de plus en plus rares, et de plus en plus chers. On a donné £5000 pour celui-ci qui avait été rapporté de l'expédition du Bénin en 1897, par un membre de la famille du vendeur.

Londres, Sotheby, 8 juin.

Les belles poteries persanes atteignaient avant la guerre des prix fabuleux. Ceux-ci ne cessèrent de baisser par la suite, jusqu'au renouveau d'intérêt pour l'art de l'Iran qui s'est manifesté récemment et auquel a certainement contribué l'exposition itinérante présentée dans de nombreux pays d'Europe.

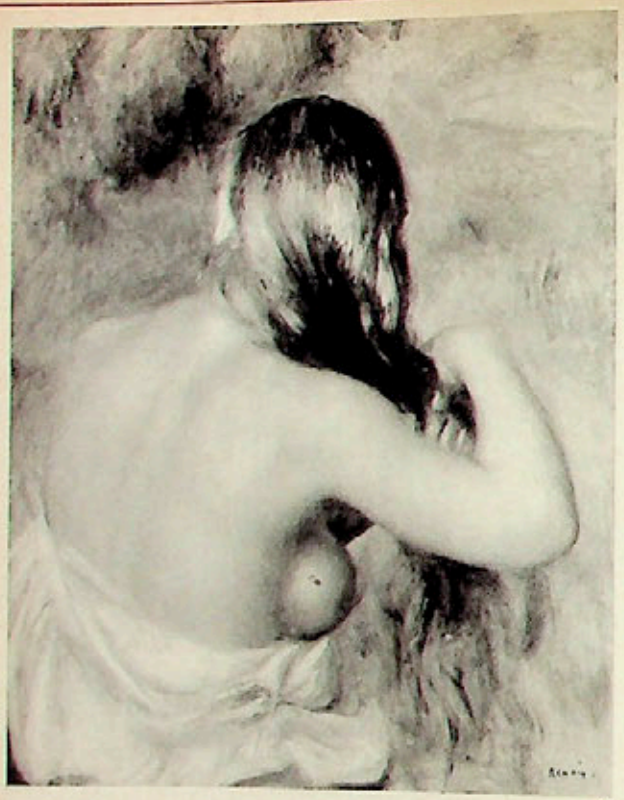
Coupe Minai à fond bleu où figurent deux dignitaires assis, décorée par un fameux peintre de l'époque, Abu Zaid Kashani le 26 mars 1180. Elle a été trouvée à Sava, à 100 km au S.-O. de Téhéran et on l'a payée £700.

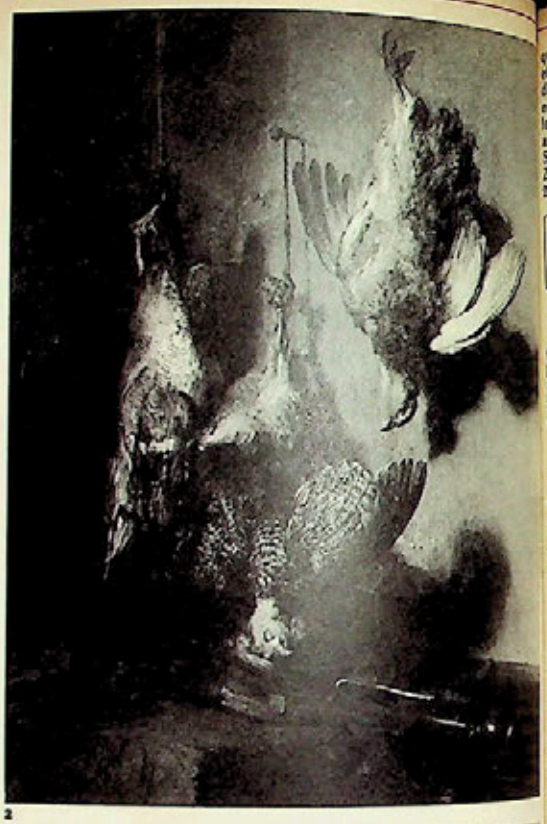
Paris, Hôtel Drouot, 14 avril.
Œuvres d'art d'Extrême-Orient.

Le prix des estampes japonaises a atteint un niveau record au cours des dernières années. Dans cette vente qui n'offrait d'autre part rien d'exceptionnel, une estampe de Toshusai Sharaku Egaku représentant l'acteur Matsumoto Yobesaburo dans le rôle du courtisan Okaru est montée à 6700 fr.

Paris, Palais Galliera, 25-26 mai.
Art d'Orient.

L'art persan du XIX[e] siècle est généralement relégué dans les coins les plus obscurs des musées et des collections. Mais il a conquis depuis peu un petit groupe d'amateurs fervents. Les œuvres des peintres de Téhéran sous la dynastie Quajar sont extrêmement amusantes et décoratives. C'est la première fois, semble-t-il,





1 2

3

4

1 *Pierre-Auguste Renoir:* Blonde se peignant. 65 × 54 cm. *Vendu £62 000 chez Sotheby, le 30 avril. (Voir page 30, col. 3.)*

2 *Rembrandt:* Nature morte. 72,5 × 56,5 cm. *Vendue £110 000 chez Sotheby, le 24 juin. (Voir page 37, col. 3.)*

3 Tapis de la Savonnerie *d'époque Régence.* 5,24 × 4,10 m. *Vendu 350 000 fr. au Palais Galliera, le 14 mars. (Voir page ci-contre, col. 2.)*

4 *John Barthold Jongkind:* Chemin de halage. Signé et daté 1864. 34 × 46 cm. *Vendu £17 860 chez Sotheby, le 1er juillet. (Voir page 40, col. 3.)*

5 *Giuseppe Heintz:* Régates sur le Grand Canal. 60 × 90 cm. *Vendu 41 000 fr. au Palais Galliera, le 18 juin. (Voir page 38, col. 2 et 3.)*

Cours des monnaies étrangères au moment des ventes:

1 livre anglaise: *14 francs français;*
1 dollar: *4,80 francs français;*
100 lires: *0,80 franc français.*

Les prix indiqués dans l'article s'entendent sans les frais.

qu'un important ensemble d'objets d'or et d'émail du milieu du XIX[e] siècle était dispersé avec un tel succès. Il faut signaler en particulier une boîte d'or émaillée, dont le couvercle était décoré d'une composition aux brillantes couleurs représentant la Sainte Famille, signée Ebn Mohseu Gholàm-Zâde Taghi, et daté 1810 (larg. 20,5 cm): 33.200 fr.

FAIENCES, PORCELAINES OBJETS D'ART

New York, Parke-Bernet, 13 et 14 mars.

Les oiseaux en porcelaine de Dorothy Doughty continuent à atteindre des prix invraisemblables. Une paire de mésanges particulièrement écœurante — plumage bleu tendre et fleurs de pommiers roses — exécutée en 1936, est monté à $5600 !

Londres, Sotheby, 11 juin.

Les armes à feu constituent un domaine quelque peu ésotérique qui a des adeptes passionnés spécialement en Amérique, où se trouvent les plus belles collections. Une paire de pistolets à rouet de Hans Stockman, Saxe, 1610 a été vendue £3600.

Paris, Palais Galliera, 18 juin.
Collection de Faïence de Rouen.

Les prix des faïences françaises des XVII[e] et XVIII[e] siècles a augmenté d'une manière étonnante au cours de ces dernières années. Cette collection ne comprenait pas moins de 80 pièces datant pour la plupart de la fin du XVII[e], toutes d'une admirable qualité et d'un goût parfait. Le prix le plus haut, 49.000 fr., a été donné pour un plat à décor de rinceaux sur fond ocre, avec une rosace centrale ornée de deux amours, en camaïeu bleu, provenant de la collection Lanlet. Un autre grand plat de style analogue, (Diam. 75 cm), qui a fait partie de la même collection, s'est vendu 42.000 fr.

MEUBLES, TAPISSERIES

New York, Parke-Bernet, 17 et 18 avril.

Cette vente de meubles et d'œuvres d'art qui n'a totalisé que $98845 dispersait le mobilier de la maison Evans à Greenwich (Conn.), prétentieuse transposition du Petit Trianon, construite vers 1900. Le prix le plus élevé, $2800, a été payée pour la copie d'une table en laque et bronze doré par Weisweiler, conservée au Musée du Louvre.

New York, Parke-Bernet, 15-16 mai.

Le prix le plus élevé donné pour un meuble chez Parke Bernet au cours de la saison a été sans doute celui d'une commode de Topino avec des panneaux de laque rouge et or (H. 83 cm): $12.000.

Paris, Palais Galliera, 14 mars.

Cette très belle vente de tableaux anciens, de meubles et d'œuvres d'art du XVIII[e] siècle comprenait notamment un superbe tapis de la Savonnerie d'époque Régence avec bouquets de fleurs, rinceaux de feuillage, masques de satyres et coquilles aux angles sur fond abricot (5,24 x 3,10 m): 350.000 fr.

Paris, Palais Galliera, 19 juin.
Meubles et œuvres du XVIIIe siècle appartenant au Duc de D.

Un petit catalogue, qui présentait des pièces de premier ordre. La plus forte enchère a été faite sur une commode Louis XV, non signée, ornée de panneaux en laque de Coromandel (Larg. 125,5 cm): 265.000 fr. Dans la même collection, une série de tapisseries des Gobelins du début du XVIII[e] siècle, « Les Portières des Dieux » de Le Febvre d'après Claude Audran le jeune, a été vendue en deux paires, payées chacune 40.000 fr.

Venise. Palais Labia. 6-10 avril 1964.

Autour des célèbres fresques de Giambattista Tiepolo qui resteront la gloire du Palais Labia, Charles de Beistegui avait recréé un décor somptueux, mais dont les éléments — tableaux, peintures décoratives, meubles, objets d'art, — devait beaucoup de leur éclat à leur réunion dans ce cadre prestigieux. Il y avait pourtant, parmi de nombreuses œuvres anonymes, d'intéressantes peintures vénitiennes, notamment deux scènes champêtres de Giuseppe Zais (82 x 96 cm) vendues ensemble 8.100.000 lires, et deux paysages d'Antonio Diziani (193 x 121 cm), 4.100.000 lires. Mais c'est sans doute dans le mobilier que se trouvaient les plus belles pièces. On a payé 15.500.000 lires l'ensemble dit « Mobilier Mocenigo », composé de 14 fauteuils et d'un canapé du XVIII[e] siècle en bois doré, et 4.040.000 lires un grand miroir vénitien du XVII[e] siècle à 8 pans (haut. 1,58 m). Quatre torchères italiennes du XVII[e] siècle, en bois polychrome et or incrusté de nacre ont atteint 12.100.000 lires. Enfin les plus fortes enchères ont été obtenues pour quatre remarquables suites de tapisseries parmi lesquelles *Les Indes*, 4 tentures des Gobelins d'après des tableaux d'A. Eeckhout (Haut. 4,68 m): 30.000.000 de lires et la *Première Tenture Chinoise*, 3 pièces tissées à Beauvais de 1711 à 1734. (Haut. 3,13 m): 29.000.000 de lires.

L'ŒIL

galerie d'art, 3, rue séguier, paris 6e

Octobre: première exposition de la saison | Œuvres inconnues et révolutionnaires d'un grand maître du 19e siècle

28

décoration
formes nouvelles
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

LE CORBUSIER

PAR SARANE ALEXANDRIAN

Photographies Lucien Hervé

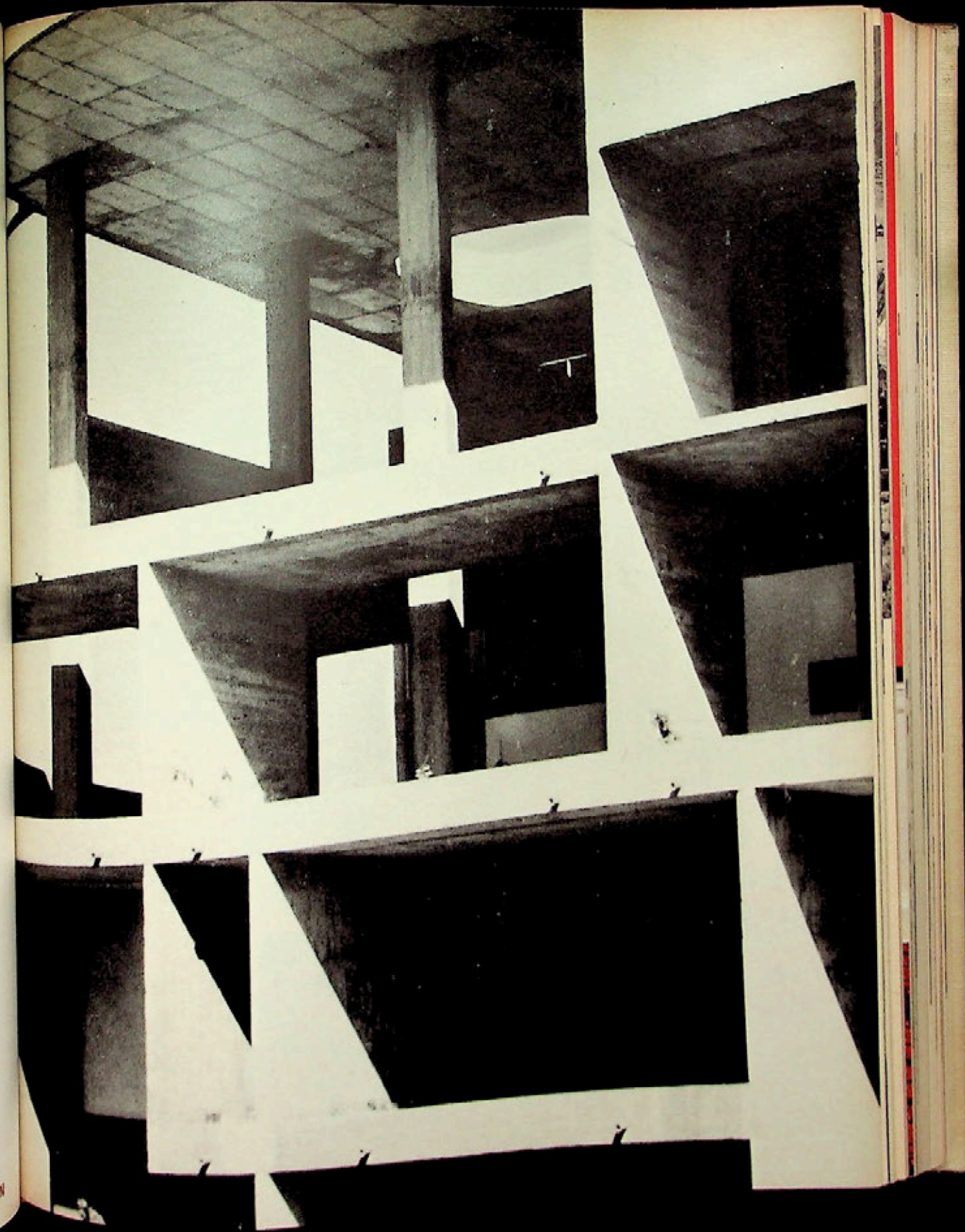
La Villa Shodan à Ahmedabad, réalisée en 1955, est une admirable réussite plastique et un type accompli d'habitation tropicale. Pour y créer l'ombre et l'aération par des moyens naturels, Le Corbusier l'a équipée d'un toit-parasol et de brise-soleil aux formes extrêmement étudiées, et a réparti les locaux dans l'espace d'un jardin suspendu à plusieurs niveaux.

Il est peu d'évolutions créatrices qui offrent, autant que celle de Le Corbusier, l'exemple d'un déroulement imperturbablement logique. On méconnaît souvent la continuité profonde de toutes ses créations qui, loin d'être indépendantes entre elles, sont au contraire les maillons d'une chaîne ininterrompue. Ainsi, son Unité d'Habitation de Marseille de 1947 est la réalisation de son projet d'immeuble-villas de 1922, lui-même inspiré du souvenir de la Chartreuse d'Ema en Toscane, qui lui apporta en 1907 une révélation d'harmonie; son Musée de Tokyo de 1957 est la concrétisation de son Musée sans façade de 1931, à croissance illimitée et à spirale carrée. Son trait distinctif est la fidélité à soi-même, aussi est-il nécessaire de savoir ce qu'il a fait dès l'origine pour l'apprécier pleinement, même en ses œuvres les plus récentes. En outre, cette continuité s'est exprimée par un accord constant de la théorie et de la pratique, les livres publiés ayant dans sa biographie la même importance que les maisons construites. Il est certain que ses ouvrages furent par eux-mêmes des événements architecturaux. L'un d'eux, « Vers une Architecture » (1923) a été considéré par beaucoup d'étudiants d'une génération comme le « Discours de la Méthode » de leur profession, et ses formules sont encore présentes aux esprits (« La maison est une machine à habiter »; « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » etc.). Par la suite, « Précisions » (1930), « La Ville Radieuse » (1935), « La Charte d'Athènes » (1941), « Manière de penser l'urbanisme » (1946), autant de monuments écrits qui ont saisi l'opinion aussi bien que ses manifestes de béton et de verre, justifiant la définition qu'il a donnée un jour de son activité: « Architecture signifie pour moi: agir par construction spirituelle. »

Le caractère de son œuvre s'explique en partie par le fait qu'il a assuré sa formation par lui-même, en se fiant à ses propres expériences plutôt qu'aux écoles. Dès le début, il a abordé l'architecture avec l'état d'esprit des premiers bâtisseurs, c'est-à-dire en pensant que tout était à faire et à apprendre, et qu'il trouverait par le raisonnement les moyens d'établir les règles qui manquaient. Il suivit d'abord à la Chaux-de-Fonds, où il est né en 1887, des cours de gravure ornementale de montre; un professeur de dessin dont il vénéra toujours la mémoire, l'Eppla-tenier, l'éveilla aux arts plastiques. A dix-huit ans, il construisit sa première maison, avec toutes sortes de tâtonnements et de détails maladroits. Ensuite, il voyagea en Europe, observant les édifices et fréquentant les hommes; à Paris, de 1908 à 1909, il fit partie de l'agence d'Auguste Perret, qui lui montra l'avenir du béton armé; en 1910, il se rendit en Allemagne, travailla à Berlin chez Peter Behrens, et étudia le mouvement décoratif qui tirait ses critères esthétiques des productions industrielles. Une randonnée de sept mois, sac au dos, qui le conduisit de Hongrie jusqu'en Grèce, lui fournit peu après une moisson de réflexions et de croquis. Telles furent ses années d'apprentissage; celles d'un garçon qui — « tête libre et nez au vent », selon son expression — sut capter les idées naissant dans les milieux d'avant-garde, et aux lendemains confus de la guerre, et aux lendemains confus de la guerre, les mettre à jour en les accordant à son tempérament.

Lorsqu'en 1917, Le Corbusier vint s'installer à Paris, son bagage d'architecte se bornait à des recherches spéculatives, révélant déjà des préoccupations de standardisation et d'organisation rationnelle: ainsi, son projet d'une école d'art appliqué, groupant des ateliers de dimensions analogues autour d'un local d'enseignement (1910); ou celui des maisons Dom-ino, faites d'éléments-types et de remplissages (1914). Il commença par s'adonner à la peinture, exploitant sous cette forme deux valeurs mathématiques qu'il invoquera souvent par la suite: la section d'or, le lieu de l'angle droit. Avec Amédée Ozenfant il fit une exposition et écrivit « Après le Cubisme » (1918), postulant que le cubisme devait se transformer en art classique, sous le nom de « purisme ». C'est pour exprimer cette tendance que naîtra « L'Esprit Nouveau », fondé avec Ozenfant et Paul Dermée, dont le premier numéro est d'octobre 1920. Pour y écrire la série d'articles polémiques sur l'architecture et l'urbanisme, qui seront recueillis dans « Vers une Architecture » (1923), « Urbanisme » (1925), « L'Art Décoratif d'Aujourd'hui » (1925), il adoptera le pseudonyme de Le Corbusier, à la place de son nom de Charles-Edouard Jeanneret. Ses convictions, exprimées sur un ton péremptoire, cravachant, bien fait pour séduire la jeunesse qui doute, poussaient à leur extrêmes conséquences des idées hardies. En architecture, il préconisait des constructions à base de cônes, sphères, et cylindres, bannissait l'ornementation, faisait valoir les formes des paquebots, des avions, des silos; tout en proclamant avec force la nécessité de l'industrialisation du bâtiment, il ne cessait d'affirmer que « l'architecture est chose de plastique ». En urbanisme, il recommandait les tracés orthogonaux: « L'homme marche droit parce qu'il a un but; il sait où il va. Il a décidé d'aller quelque part et il y marche droit... L'âne zigzague, muse un peu, cervelle brûlée et distrait, zigzague pour éviter les gros cailloux, pour esquiver la pente, pour rechercher l'ombre; il s'en donne le moins possible... L'âne a tracé toutes les villes du continent, Paris aussi, malheureusement.» Et il concluait: « La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes.» (« Urbanisme »). Dans tous les domaines, il s'en prenait avec violence à l'enseignement officiel, ce qu'il appellera « l'architecture faite sur papier avec des plumes de paon » (« Croisade ou le Crépuscule des Académies 1932 »).

Bien qu'il se soit fait connaître du public auparavant, l'année 1922 doit être considérée comme le véritable point de départ de la carrière de Le Corbusier. D'abord, à cette époque il s'associa avec son cousin Pierre Jeanneret, ce qui donna plus d'expansion à son effort constructif. Leur atelier, 35, rue de Sèvres, deviendra rapidement un foyer légendaire, où des jeunes gens

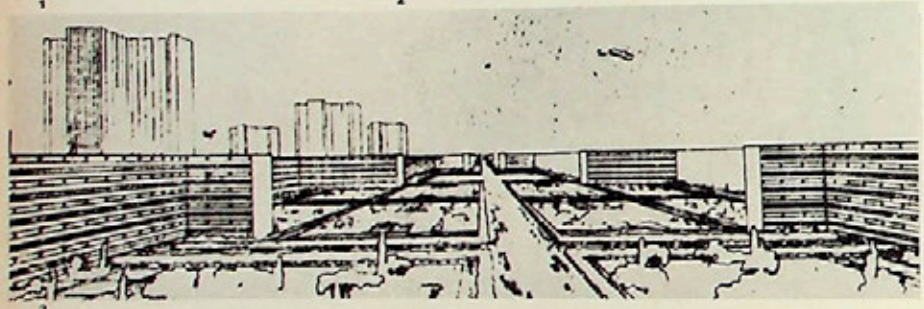


1

2

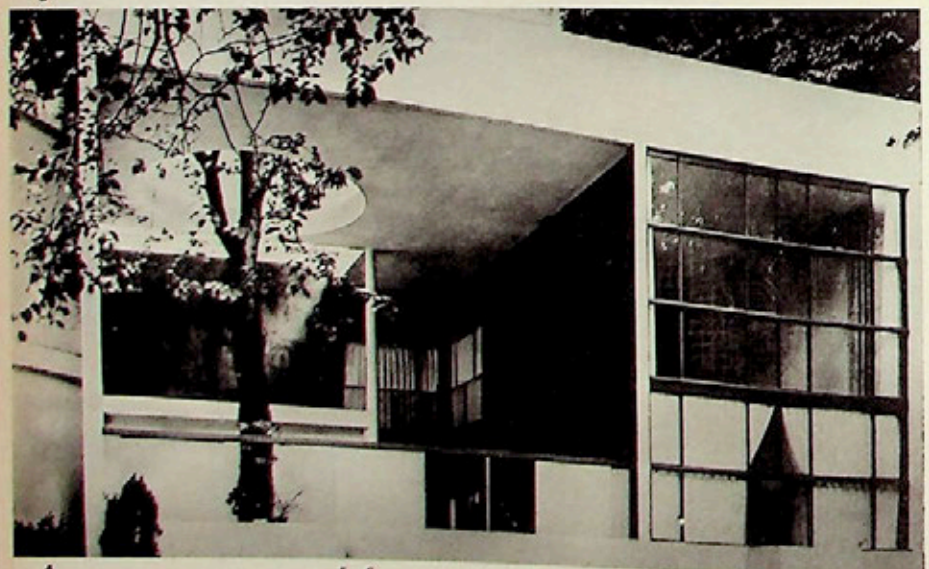
1. La carrière d'architecte de Le Corbusier a débuté réellement avec cette villa construite à Vaucresson en 1922. Il y a cherché la solution de problèmes qui ne l'avaient jusqu'alors préoccupé qu'en théorie; ainsi le dessin et le module des fenêtres, d'une hauteur exactement proportionnée à l'échelle humaine.

2. La maison La Roche, square du Docteur Blanche à Auteuil, jumelée avec la maison Jeanneret, comportait un pavillon sur pilotis; c'est le premier emploi démonstratif de ce type (1923), dans l'œuvre bâtie de Le Corbusier.



3

3. Au Salon d'Automne de 1922, Le Corbusier présenta les plans d'une Ville de trois millions d'habitants, point de départ de ses recherches ultérieures d'urbanisme. De grandes voies rectilignes supprimaient les « rues corridors »; vingt-quatre gratte-ciel cruciformes contenaient les services administratifs; toutes les fenêtres d'appartement donnaient sur des parcs. Au centre de la ville l'architecte avait prévu une plate-forme d'atterrissage pour des avions-taxis.

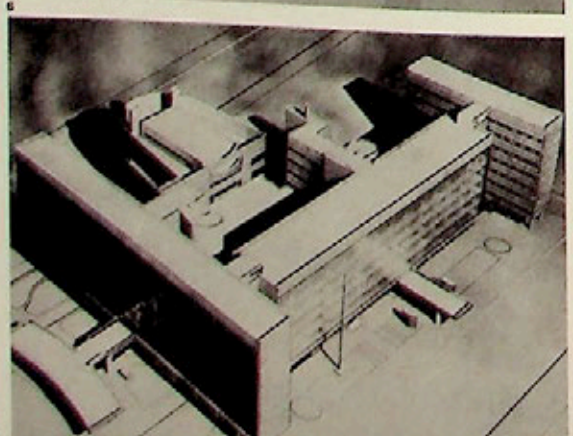


4 5 6

4. Le Pavillon de l'Esprit Nouveau, à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, a été un objet de scandale. Exprimant une conception révolutionnaire du logis moderne, il représentait un type d'appartement du genre de ceux que composeront plus tard son Unité d'Habitation de Marseille, entièrement pourvu d'un équipement standard et égayé par l'emploi de la polychromie.

5. Dans la colonie du Weissenhof, à Stuttgart, construite pour l'Exposition du Werkbund en 1927, Le Corbusier édifia ces deux habitations à titre d'exemples. A gauche, sa fameuse maison « Citrohan », qu'il comparait à une auto, dont la première étude remonte à 1921. A droite, une villa qui impressionna tous les visiteurs par l'audace de son aménagement intérieur.

6. Le Centrosoyus, au Palais des Coopératives de Moscou, était un ensemble permettant d'assurer le travail et la récréation de 2 500 fonctionnaires. Cette maquette de 1929, comprenant le restaurant, le club, les salles de réunion, l'usine d'air exact, rassemblait les possibilités les plus neuves de l'architecture moderne; mais la réalisation ne respecta pas le projet initial.



7. La Villa Savoye à Poissy, en 1929, fut la plus saisissante démonstration de Le Corbusier contre « l'esprit de façade ». Chacun de ses côtés a une valeur égale et lui permet de s'ouvrir sur toutes les perspectives du site. Les formes courbes du solarium sont étudiées pour ajouter un agrément plastique à l'ensemble.

8. Au niveau supérieur de la Ville Savoye, l'habitant était cerné par la lumière. La cuisine, guité de la salle de séjour et du solarium, sont l'application intégrale du mot d'ordre de Le Corbusier: « La maison: des planchers éclairés,

de tout pays viendront former leur éducation et créer un cercle autour de lui. En outre, cette même année il construisit à Vaucresson une villa qui est sa première œuvre intéressante d'architecte; ce n'était qu'une petite maison, mais il voulut y apporter des solutions neuves, tant dans le module des ouvertures que dans la forme du toit. Il y fit l'application du « plan libre »: ainsi, la salle de bains était aménagée au milieu de l'étage. Toujours à cette date, au Salon d'Automne, il exposa la maquette de la maison « Citrohan », où les pilotis font leur apparition; cette maison, destinée à la production en série, avait deux murs portants, des éléments d'ossature préfabriqués, et des chassis de fenêtres d'usine; elle devait permettre la construction rationnelle par cubes d'un quartier. Enfin, à ce même Salon, il présenta le plan d'une Ville de trois millions d'habitants, avec la cité d'affaires au centre, les habitations urbaines autour, des cités-jardins en périphérie, et une zone d'extension. Il montrait comment y élever des « immeubles-villas », bâtiments collectifs dont chaque appartement serait conçu comme une villa avec jardin personnel, et dont le toit possèderait une piste de 1000 mètres pour les exercices physiques. On trouvait encore dans ce plan les « lotissements à redents », « l'autostrade de grande traversée », le « gratte-ciel cartésien » (en forme de croix). Ce type de bâtiment d'administration évoluera dans les plans de Le Corbusier; à partir de 1930, le « gratte-ciel cartésien » cessera d'être cruciforme pour prendre un aspect en « patte de poule », notamment dans ses études pour le Bastion Kellermann à Paris et pour le Ministère de la Marine d'Alger.

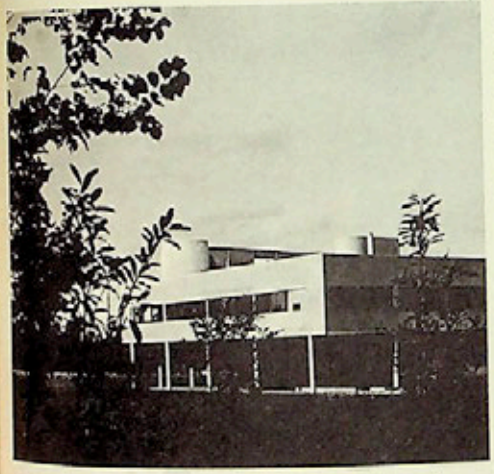
Dans les années suivantes, les grandes perspectives de sa doctrine s'élaborèrent en tout ou en partie dans des réalisations successives. Viendront d'abord deux hôtels particuliers à Auteuil, l'un destiné à Albert Jeanneret, l'autre au collectionneur Raoul La Roche (1923). Le second surtout est significatif, étant conçu comme « une promenade architecturale »: c'est une de ses idées que l'architecture ne peut être appréciée qu'en marchant, et que les parcours doivent permettre de contempler par divers points de vue l'unité d'un bâtiment. Dans la villa La Roche, dès l'entrée l'itinéraire était tracé de façon que le visiteur pût entamer avec la maison un dialogue visuel qui s'achevait devant les tableaux de l'hôte. A l'intérieur, Le Corbusier procéda à ses premiers essais de polychromie, pour obtenir le « camouflage architectural », c'est-à-dire l'affirmation ou l'effacement des volumes. Peu après, il fit une expérience de polychromie à l'extérieur, dans la cité-jardin de Pessac, près de Bordeaux, construite sur l'instigation d'un industriel, M. Frugès, qui lui avait dit: « Je vous autorise à réaliser dans la pratique vos théories... Pessac doit être un laboratoire.» Le lotissement était serré, aussi pour donner une illusion d'espace, il fit peindre les façades sur rue alternativement en blanc et brun, avec une façade latérale blanche, l'autre vert pâle; cette innovation fut vivement critiquée. Le Pavillon de L'Esprit Nouveau, à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, le fut plus encore; il représentait une cellule d'immeuble-villa, entièrement équipée (car c'est là que Le Corbusier remplaça le mot de mobilier, qu'il jugeait périmé, par celui d'équipement) de casiers standard incorporés aux murs, de tables et de sièges métalliques étudiés pour correspondre aux diverses façons de s'asseoir. Dans une annexe du Pavillon, il exposa son Plan « Voisin » de Paris, indiquant les possibilités de créer une cité d'affaires en remplacement d'une zone de taudis.

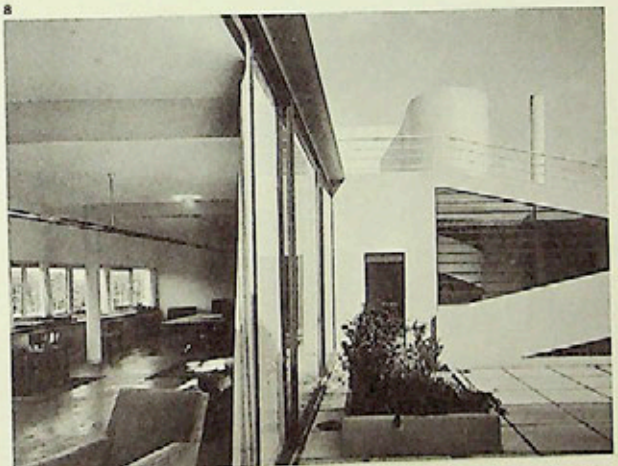
Après la maison Cook à Boulogne-sur-Seine (1926) où la salle de réception se trouvait au sommet de l'édifice, la Villa Stein à Garches fut une étape décisive, parce que Le Corbusier s'y posa intensément des problèmes d'esthétique et de confort. Il y manifesta l'idée que l'impression de luxe n'est pas fournie par des matériaux coûteux, mais surtout par la disposition intérieure et les proportions de détails. Ici les façades sont des « apporteuses de lumière » et les cloisons des membranes variant l'organisation des étages. Les deux habitations qu'il réalisa à Stuttgart en 1927, pour l'Exposition du Werkbund, sont également importantes. La première était une maison « Citrohan », la seconde avait pour particularité ses parois volantes, que l'on fermait la nuit pour la transformer en sleeping-car, et l'étroitesse de son corridor, de la dimension exacte de ceux des trains de la Compagnie des Wagons-Lits. Ce fut lors de l'inauguration de cette Exposition qu'il énonça les « 5 Points d'une Architecture nouvelle », à savoir: les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la fenêtre en longueur de type coulissant, la façade libre. Principes qui trouveront leur application la plus célèbre dans la Villa Savoye à Poissy (1929) avec son unique fenêtre coulissante ceinturant ses quatre murs, son apparence d'objet planté sur pilotis au milieu du site.

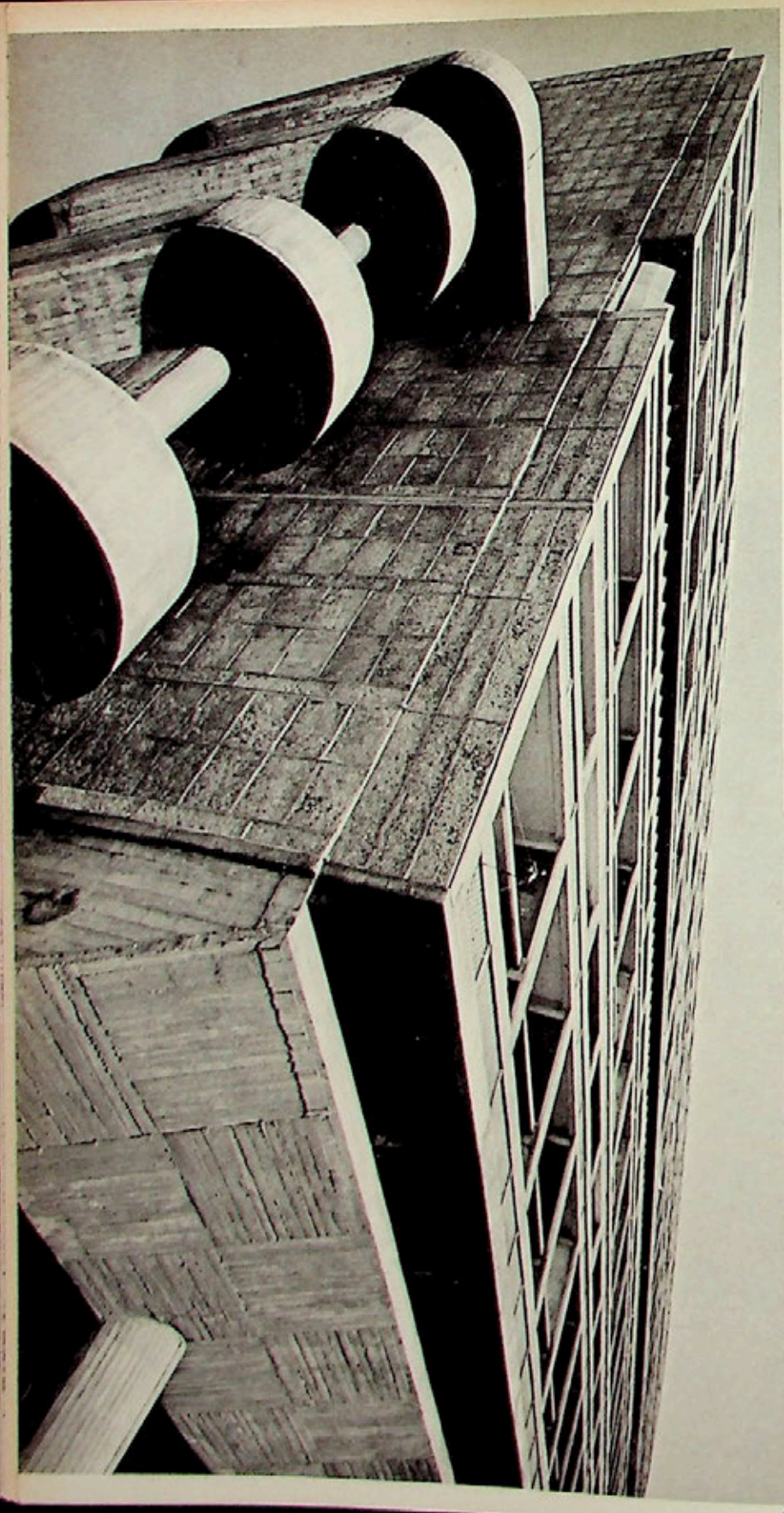
A cette époque, Le Corbusier étudia également les plans du Palais de la Société des Nations, qui après avoir eu le premier prix au concours de 1927, furent ensuite refusés sous le prétexte qu'il n'étaient pas tracés à l'encre de Chine; il se fit l'interprète du scandale qui en résulta dans « Une Maison - Un Palais » (1928). Son projet montrait sa conception d'un palais en ciment armé, à la fois « maison de travail » et édifice représentatif. Pour les plans du « Centrosoyus » de Moscou (1928), Bureau Central de l'Union des Coopératives, il apporta encore une idée neuve: la « maison à respiration exacte », climatisée à 18°. Il proposait les « murs neutralisants », formés d'une double membrane à vide intermédiaire, et « l'usine à air exact », pour la distribution de l'air purifié; mais les autorités construiront le « Centrosoyus » sans tenir compte de cette idée. Enfin, sur le plan théorique, Le Corbusier établit le programme de la première réunion des Ciam (Congrès internationaux d'architecture moderne) au château de la Sarraz, en Suisse (1928); jusqu'en 1958, ces congrès formuleront les principes architecturaux, veilleront à leur diffusion. En 1933, leurs membres élaboreront avec lui à Athènes la Charte dont le texte, publié plus tard, contient les consignes fondamentales de l'urbanisme.

A partir de 1930, une nouvelle période fut inaugurée dans l'activité de Le Corbusier: celle des vastes travaux d'urbanisation des grandes villes et des campagnes. Il écrira: « Je suis architecte et urbaniste: Je fais des plans. Mon tempérament me précipite dans les joies de la découverte; le mouvement, la croissance, l'épanouissement, le mécanisme même de la vie sont ma passion. Alors je fais des plans qui, tenant compte des réalités présentes, expriment le visage d'aujourd'hui. » (« Préludes », 1933). Après le « Mundanéum », projet de Cité Mondiale en Suisse (1929), il commença ses études

7 8







1. *L'Unité d'Habitation de Grandeur Conforme construite à Marseille de 1947 à 1952, n'a pas pour seule particularité sa conception de la vie en commun, où liberté individuelle et organisation collective sont déterminées comme dans une Chartreuse. Etablie d'après quinze mesures du Modulor, elle a été faite pour glorifier les lois d'harmonie. En outre, pour la première fois, le béton brut de décoffrage y fut utilisé pleinement tel un matériau noble. Avec ses pilotis, les volumes circulaires de son escalier de secours, son belvédère, la « cité-jardin verticale » s'élève d'un élan assuré vers la lumière.*

2. *Le Ministère de l'Education de Rio-de-Janeiro (1936) édifié sur les conseils de Le Corbusier par l'équipe d'architectes brésiliens qu'animait L. Costa, se caractérise entre autres détails par ses brise-soleil. Ceux-ci sont mobiles, ce que critiquera par la suite Le Corbusier; ils devraient en effet selon son enseignement être fixes, et réglés sur « la course du soleil ».*

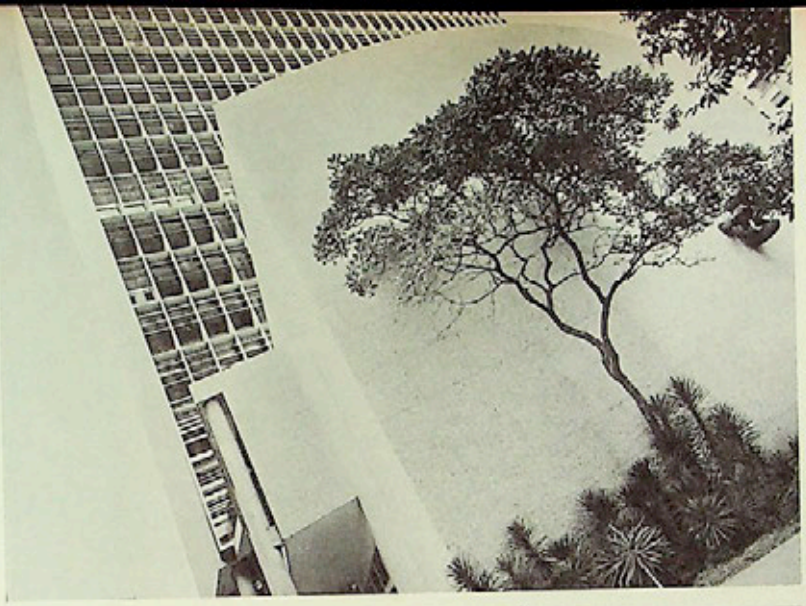
3. *La Chapelle Notre-Dame du Haut, à Ronchamp, (1950-1955) avec sa surface de ciment grenu enduite de chaux blanche, sa toiture en double coque, sa rude et profonde simplicité, semble faire corps avec la nature environnante.*

4. *Le Musée d'Art Occidental de Tokyo, dont on voit ici une galerie d'exposition et la rampe d'accès s'élève en spirale carrée à partir du centre où sont groupées les sculptures. (1959-1960)*

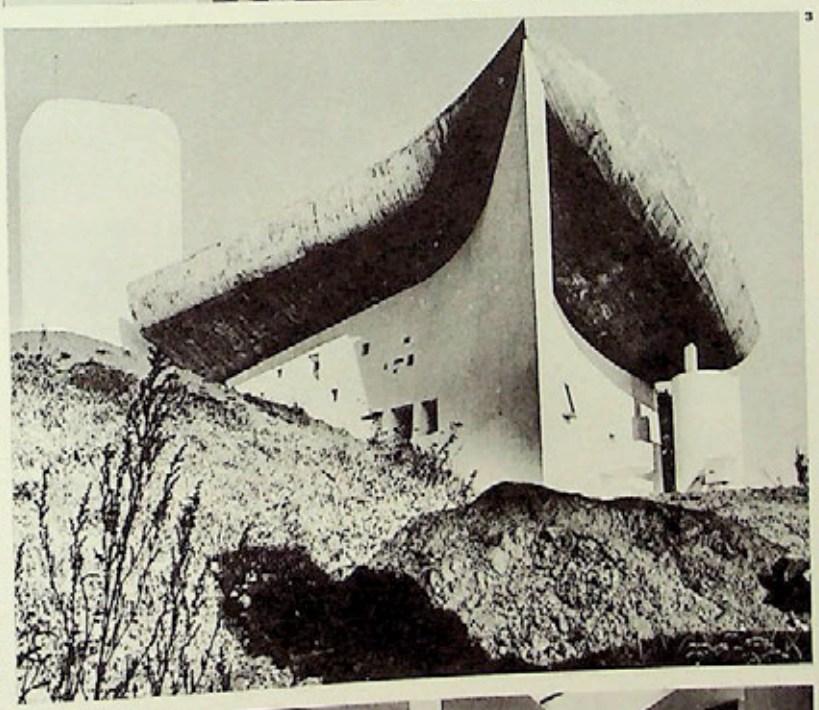
sur l'urbanisation d'Alger par un projet général nommé « Projet Obus » (1930), parce qu'il était destiné à éclater comme une bombe parmi les routines: il comportait la création d'une cité de résidence, d'une cité d'affaires, d'une autostrade où seraient aménagés des logis. Ces études seront sans cesse modifiées, et jusqu'en 1942, date où son plan directeur est définitivement rejeté, Le Corbusier offrira sept plans successifs à la Ville d'Alger. La tenacité de son labeur était infatigable: plans d'urbanisation d'Anvers-Rive Gauche (1933), plans pour la ville de Nemours (1934) appliquant la Charte d'Athènes, Plan régulateur de la vallée de Zlin en Moravie (1935), plans pour la Cité Universitaire de Rio (1936), Plan de Paris 37, Plan directeur de Buenos-Aires (1938), Plan d'un village coopératif en Sarthe (1934-38) selon ses principes de réforme agraire. Son livre, la « Ville Radieuse », avec ses commentaires touffus, ses vingt planches analytiques, exprime sa doctrine d'« occupation conforme du territoire »: espaces verts, séparation du piéton et de l'auto, rues autostrades surélevées de 5 mètres, grande densité d'habitation avec minimum de sol couvert, multiples possibilités d'apporter aux citadins les « joies essentielles », c'est-à-dire: « soleil-espace-verdure ».

Ce bouillonnement théorique n'exclut pas les réalisations architecturales. Si son plan pour le Palais des Soviets à Moscou (1931) fut refusé après avoir suscité un vif intérêt, il faut retenir dans cette époque l'Immeuble « Clarté » à Genève (1930-32), contenant 45 appartements en double hauteur, d'une grande diversité de dimensions et d'équipements intérieurs. Il réalise là son idée de la « maison à sec », construite avec des éléments de série obéissant à un module strict. Le Pavillon Suisse de la Cité Universitaire de Paris (1931) mettait aussi en œuvre la construction à sec, des recherches d'insonorisation et de décoration. La Cité de Refuge de l'Armée du Salut (1933) a été en son temps, à Paris, un lieu attirant bien des visiteurs: Le Corbusier en avait fait le premier bâtiment d'habitation entièrement hermétique, comportant un vitrage de 1000 m² et un système d'air pulsé selon son principe de la « respiration exacte ». Dans son immeuble de la Porte Molitor (1933), à façade de verre intégrale, il inventa et baptisa le brise-soleil, qu'il employa d'abord comme des lames verticales ou horizontales, fixes ou réglables. Sa théorie de « contrôle du soleil » préconisera le brise-soleil vertical en orientation ouest, l'alvéole recouvrant le pan de verre en orientation sud, la loggia à saillie et formes calculées pour le logis. En 1936, invité à Rio sur la demande du comité d'architectes chargé de construire le Ministère de l'Éducation et de la Santé, il en fit le monument qui modifia l'architecture au Brésil: outre les pilotis et les brise-soleil, il prescrivit le granit rose pour les murs pignons, au lieu des pierres importées, jusqu'alors employées dans les bâtiments officiels de Rio.

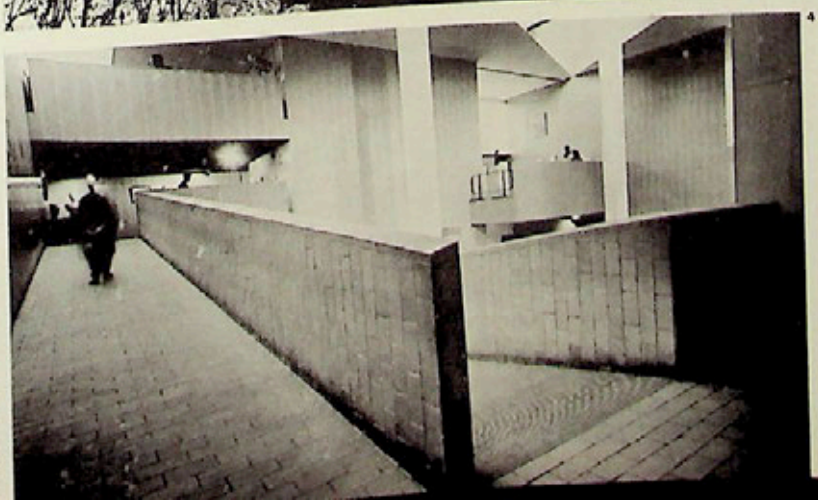
Pendant la seconde guerre, si Le Corbusier imagina les maisons « Murondins », pour créer des abris aux sinistrés avec des moyens de fortune, c'est en fondant l'Ascoral (Assemblée de constructeurs pour une Rénovation architecturale) qu'il assura la continuité de ses recherches. En 1942 et 1943, l'Ascoral, réparti en onze sections de travail,



2



3



4

groupant des chercheurs de tous âges, étudia systématiquement les problèmes du « savoir habiter » et du « savoir construire ». Chaque section se réunissait deux fois par mois sous sa présidence; différents ouvrages rendent compte des questions débattues, parmi lesquels « Les Trois Etablissements Humains » (1945) où il s'explique sur l'unité d'exploitation agricole, la cité linéaire industrielle et la ville radio-concentrique des échanges. Il travailla aussi à l'invention de son « Modulor », d'abord baptisé « Grille des Proportions », et qu'il fit breveter en 1947. Le Modulor comprend un ruban de 2,26 m (89 pouces) de long et une grille fournissant les trois mesures caractérisant l'occupation de l'espace par un homme de 6 pieds (182,88 cm); ces mesures permettent deux séries de nombres, la série rouge et la série bleue, servant à fixer les dimensions des volumes dans un esprit d'harmonie. Le Corbusier a été l'instigateur d'autres inventions simplifiant le travail, comme la « Grille Ciam d'Urbanisme » (1947) pour faciliter le classement et la lecture visuelle des plans, et la « Grille Climatique » (1954) servant à définir le climat d'un lieu et les solutions architecturales qu'il rend nécessaires.

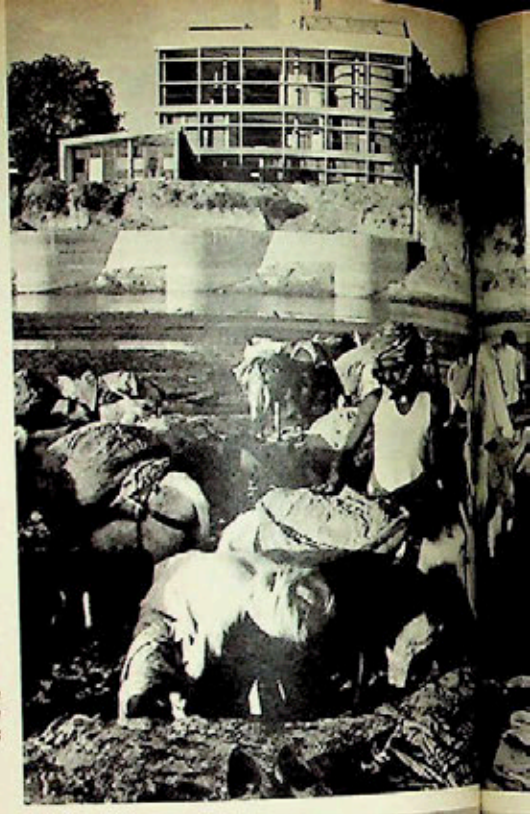
Lorsque se posa le problème de la reconstruction, Le Corbusier reparla de ses Unités de Grandeur Conforme; son plan de Saint-Dié en proposait huit. En 1945, on lui confia celle de Marseille, avec liberté d'exprimer totalement ses conceptions. Moins importante que celles dont il rêvait, son Unité d'habitation groupe 337 appartements de 23 types différents, construits sur deux étages, la salle commune bénéficiant de leur double hauteur. Les 5 rues intérieures comportent les services de ravitaillement, les boutiques, les chambres d'hôtel; au dix-septième étage, une maternelle est en communication par un plan incliné avec le toit-terrasse, formant jardin suspendu et belvédère. Il voulut prouver qu'on pouvait considérer le béton comme une pierre reconstituée, digne d'être montrée dans son état brut. Des malfaçons apparurent, dues à des négligences de chantier; ce fut pour les corriger qu'il institua la polychromie, et qu'il fit travailler un cimentier en « taille directe » avec sa truelle, comme avec le ciseau d'un sculpteur. A ceux qui lui ont reproché les effets obtenus, il a répliqué: « Vous qui allez voir les cathédrales, les châteaux, vous n'avez donc pas observé la taille brutale des pierres, les défauts avoués ou que l'on a exploité habilement ? Vous ne regardez donc pas, quand vous visitez les choses de l'architecture ? » (« Œuvre complète », tome V).

La Chapelle de Ronchamp (1950-55) paraît une dérogation aux principes de rectitude glorifiés dans son « Poème de l'Angle Droit ». Elle est un de ses chefs-d'œuvre, et son tempérament s'y révèle totalement. Elle correspond à « une intervention acoustique dans le domaine des formes », c'est-à-dire que située sur une colline environnée de vallons, avec une vue sur les Ballons d'Alsace, elle se fait l'écho de ces horizons. En fonction de cette « acoustique paysagiste », la coque mince en béton armé, les tours en maçonnerie de pierres, à calottes de ciment, dessinent des lignes incurvées. A l'intérieur, grâce à l'orientation des ouvertures supérieures, aux verres de couleur dans les alvéoles du grand mur latéral,

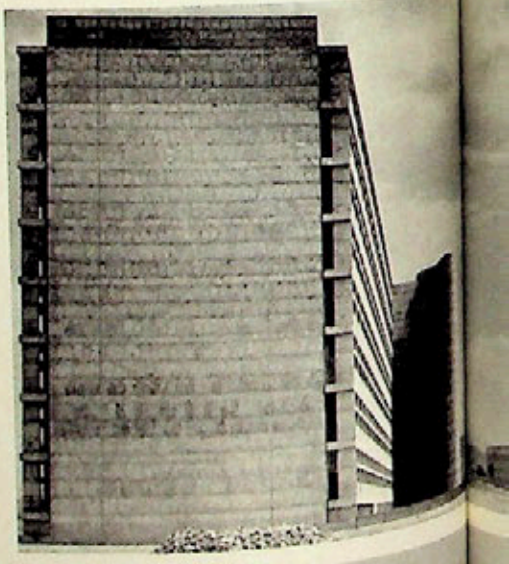
1. *Le Palais des Millowners à Ahmedabad, construit pour une Association de Filateurs de coton. Le spectacle pittoresque de la vie sur le fleuve a incité Le Corbusier à ménager de larges vues sur l'extérieur à tous les étages.*

2. *Intérieur de la Villa Shodan, montrant un coin du jardin suspendu et l'écran de la toiture. Le sol est dallé avec le système que Le Corbusier a appelé « dallage optime » employé dans ses principales réalisations en Inde.*

3. *Croquis définitif du Palais du Gouverneur à Chandigarh. On observera l'étude du jeu de bassins étagés jusqu'au Palais, au fond, dont la toiture elle-même abrite des jardins et des kiosques destinés aux fêtes nocturnes.*

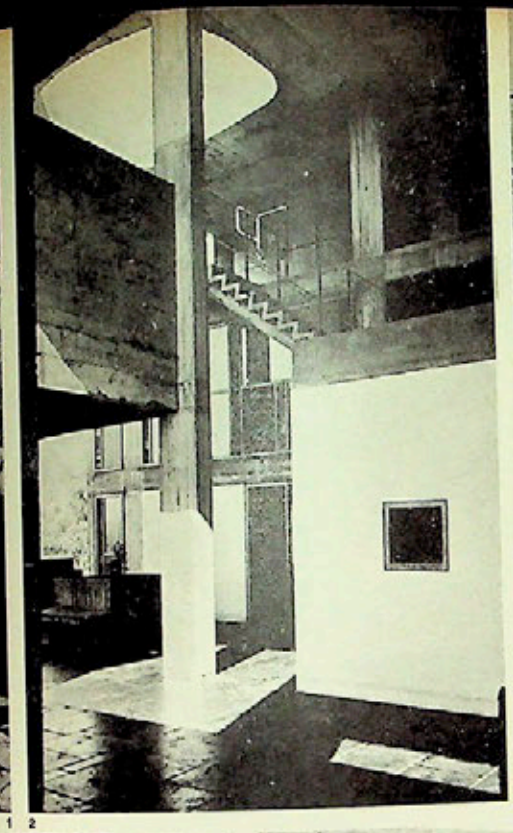


4. *Deux autres Palais de Chandigarh: (1951-1957) à gauche, le Secrétariat ou Palais des Ministères, long de 240 m comportant sur les deux faces des « vitrages ondulatoires », et à l'intérieur duquel deux rampes d'accès montent dans les étages comme des routes; à droite, le Palais des Assemblées, dont on remarquera la tour, application ingénieuse des « tours de refroidissement » utilisées dans l'industrie.*

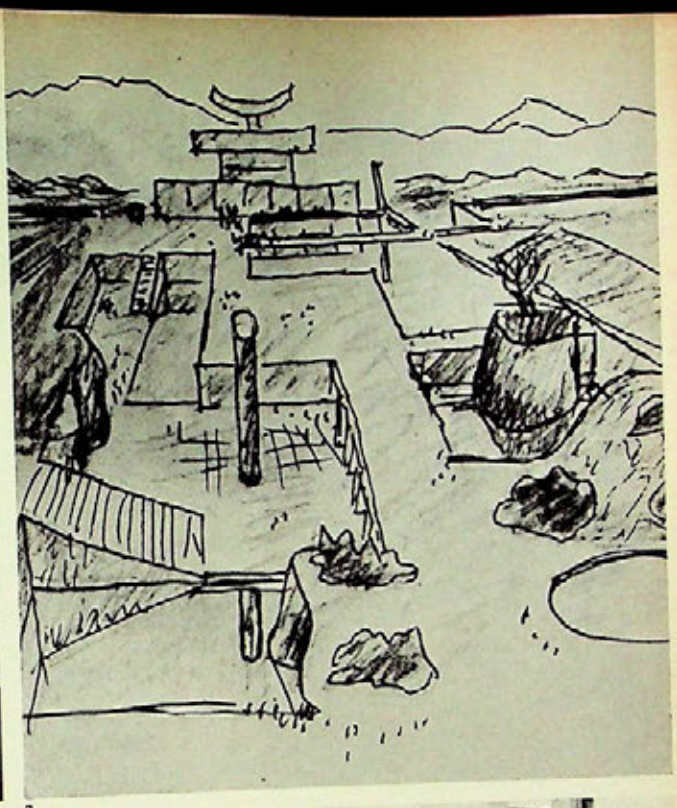


5. *Le Palais des Millowners à Ahmedabad (1955), sur sa façade ouest, se distingue par son relief de « contrôle du soleil ». Une rampe pour piétons mène au niveau de la direction, à partir de l'endroit où s'arrêtent les automobiles.*

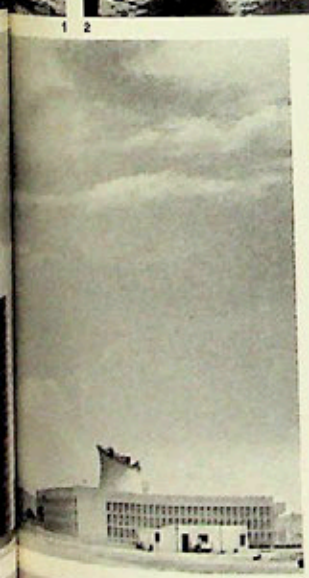
6. *Dans le Couvent de la Tourette, près de Lyon, (1953-1958) Le Corbusier a employé en différentes parties du bâtiment — ici pour le corridor menant à l'église — le système de vitrage qu'il a baptisé « plan de verre musical ».*



1 2

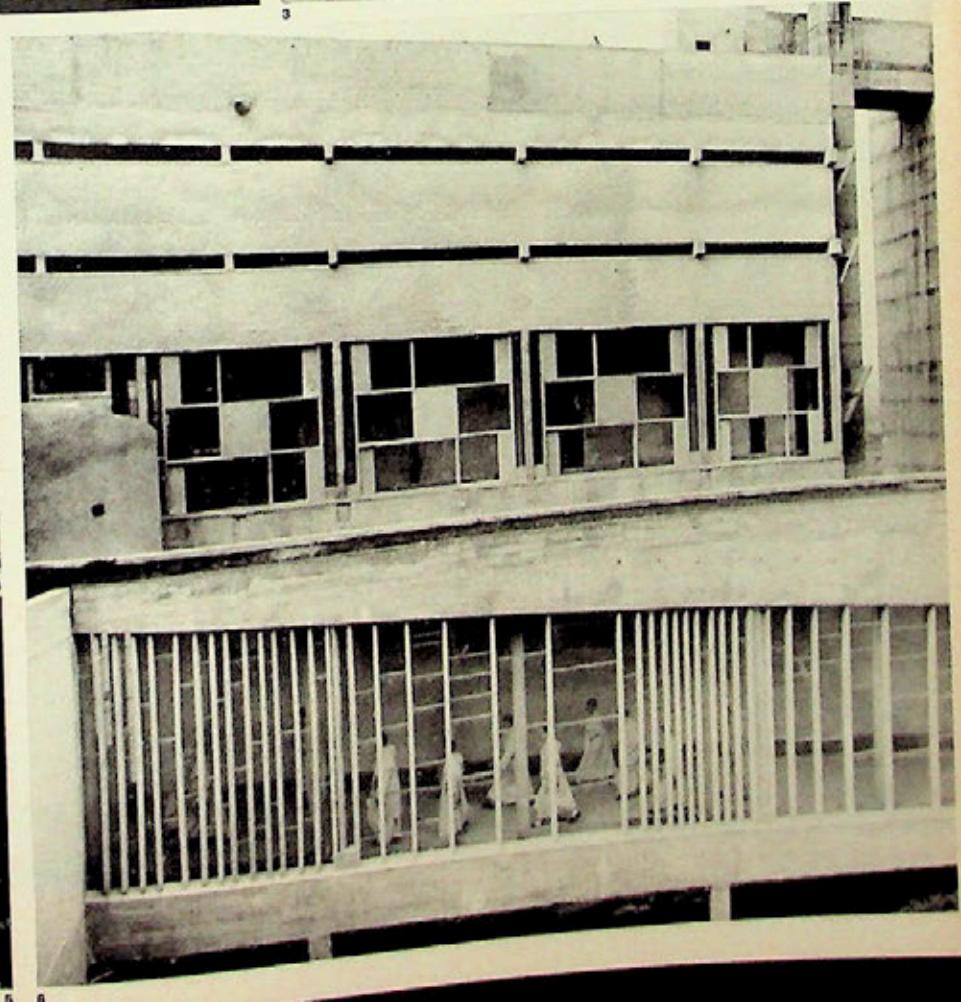


3

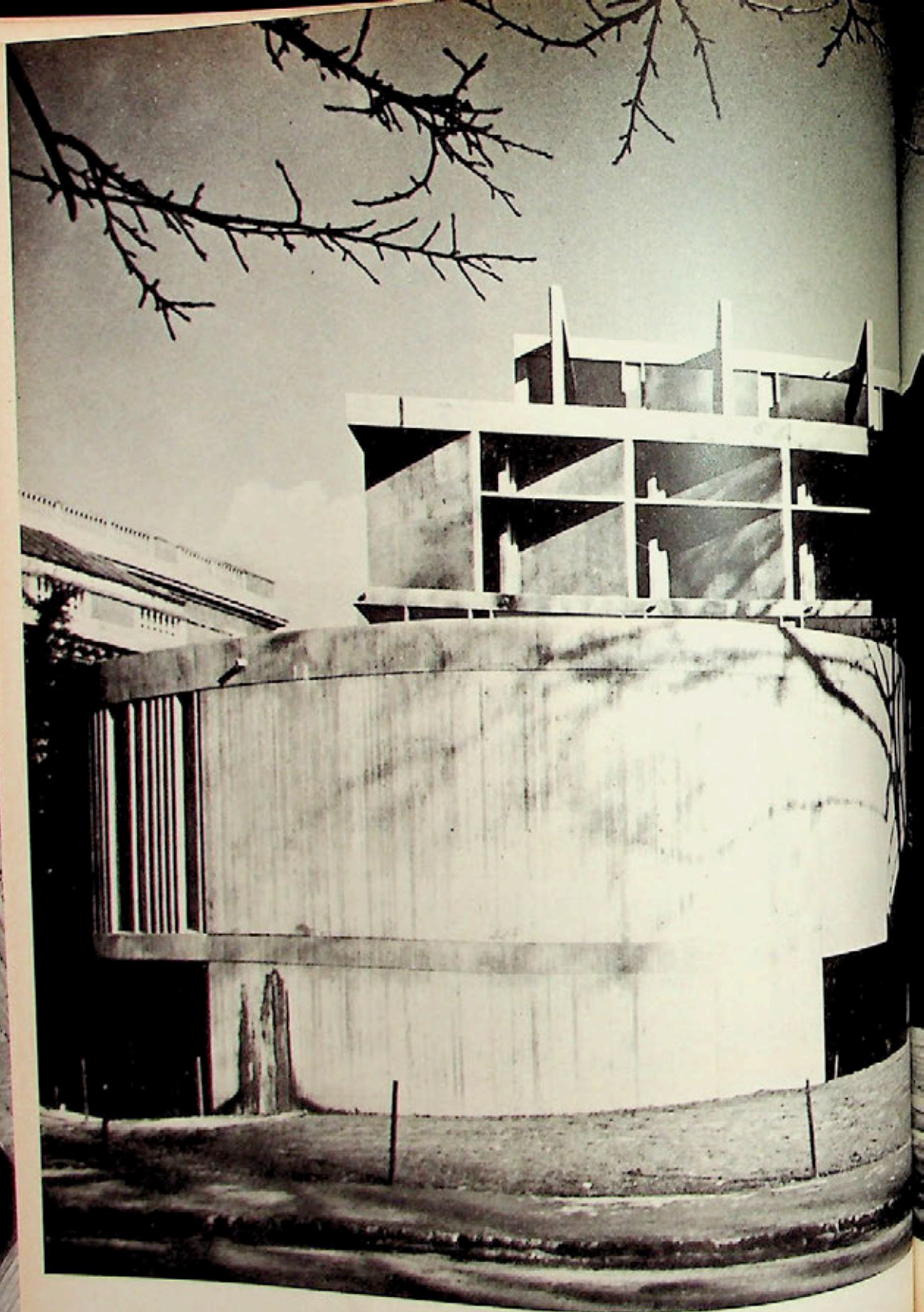


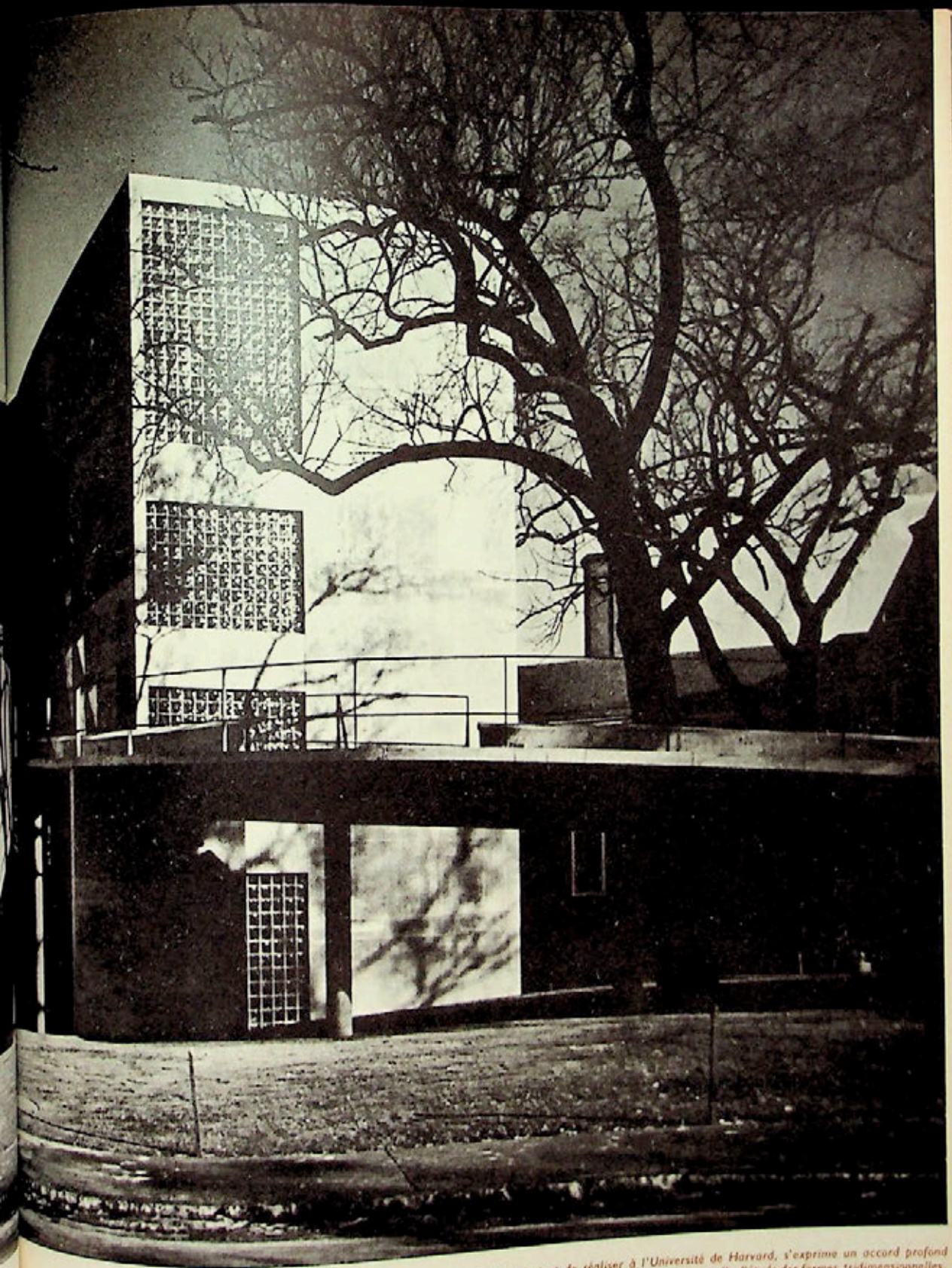
4

5



6





Dans le Centre Carpenter d'Arts Visuels, que Le Corbusier vient de réaliser à l'Université de Harvard, s'exprime un accord profond entre ses recherches anciennes et actuelles (1962). Le volume courbe, à gauche, contient la salle d'étude des formes tridimensionnelles. Au milieu, les halles d'exposition sont réparties dans un bâtiment de cinq niveaux, dont le dernier abrite l'atelier du directeur. La rampe d'accès part d'une rue, traverse le Centre au troisième étage où est l'entrée publique, et se prolonge derrière jusqu'à une autre rue.

1. *Le Corbusier à Chandigarh : une telle image montre dans quelle atmosphère de contrastes étonnants s'est accomplie la naissance de cette capitale, chef-d'œuvre de l'urbanisme contemporain.*

2. *Le Corbusier... inconnu au Ministère de la Reconstruction ! Ce tampon dérisoire est comme le symbole des résistances, des oppositions qu'à rencontrées toute sa vie en France ce génial innovateur connu du monde entier.*

il a su composer les effets de lumière les plus modelés, à partir de moyens simples. Il fit également des recherches ingénieuses de clartés et d'ombres pour le Couvent de la Tourette, à Eveux-sur-Arbresle, près de Lyon (1953-58); il utilise ici pour la première fois son système de « pan de verre ondulatoire »; dans la cour-jardin, il a placé des « aérateurs », fentes verticales à volet pivotant; les corridors sont éclairés par une fissure horizontale située sous le plafond.

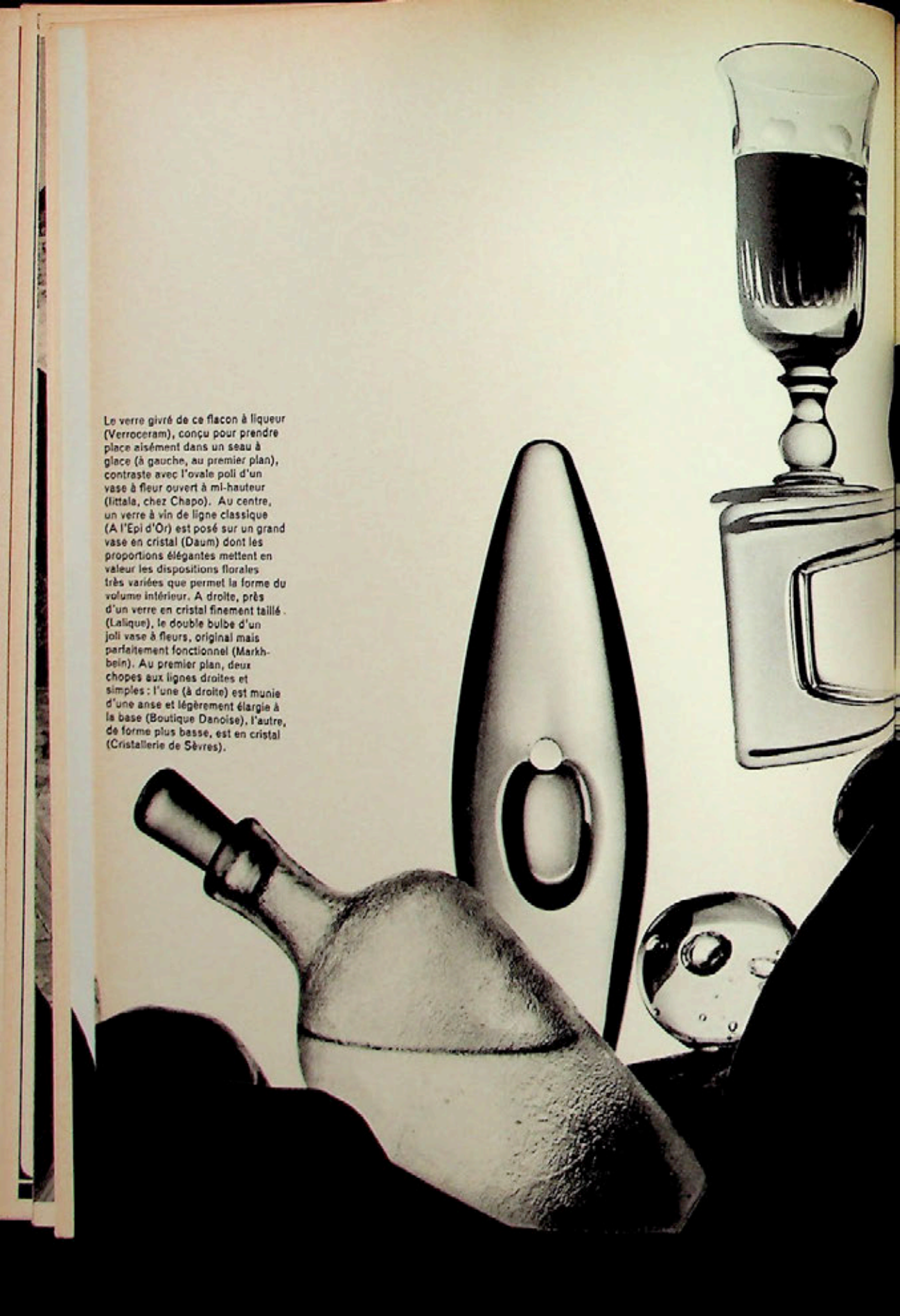
Les grands travaux qu'il souhaitait, l'Inde va les lui proposer, en lui demandant d'étudier les plans de Chandigarh, la nouvelle capitale du Punjab (1951). Ce sera en même temps l'occasion de former par la pratique les architectes indiens. En tant qu'urbaniste, Le Corbusier appliqua à Chandigarh la « règle des 7 V », qu'il a énoncée en 1948; cette règle montre comment un morceau de territoire peut être desservi par sept voies de communication. La V1 est la route nationale, la V2 l'artère principale, la V3 la route réservée aux voitures, sans trottoir et sur laquelle n'ouvre aucune porte, etc. Deux fleuves traversent la ville, à sec pendant dix mois, débordant avec les moussons; en prolongement de la voie dite « Boulevard des Eaux », Le Corbusier fit construire un barrage, créant un lac transformant les conditions du pays. En tant qu'architecte, il édifia les Palais du Capitole et composa le Parc. Le Secrétariat, qui contient les cabinets des Ministères, comporte des « vitrages ondulatoires », et des brise-soleil savamment diversifiés pour donner une impression de relief. Le Palais de l'Assemblée se distingue par la forme circulaire de la salle, faite d'une coque hyperboloïde, et par sa tour à section oblique, qui reçoit un « bouchon » d'aluminium, assurant diverses fonctions techniques, mais aussi destiné à se prêter à « d'éventuelles fêtes solaires ». Enfin, le Palais du Gouverneur, couronnant le tout, emprunte aux reflets de différents miroirs d'eau une illusion d'optique raccourcissant la distance le séparant de l'Esplanade.

Le côté spectaculaire de la réalisation de Chandigarh pourrait faire négliger ses constructions d'Ahmedabad: ce serait une erreur. En effet, tout en affirmant profondément ses principes immuables, elles marquent le point de départ de son style de ces dernières années. Le Palais de l'Association des Filateurs, dont les façades nord et sud, presque entièrement aveugles, sont en brique apparente, possède une salle d'assemblée éclairée indirectement par les reflets d'un plafond courbe rafraîchi par un bassin d'eau. Le Musée d'Ahmedabad, sur pilotis, n'est pas à croissance illimitée; il se caractérise par les études faites pour l'éclairage, le local des installations électriques s'étendant sur toute la surface du plafond. « La lumière est désormais employable en solo, en duo, en trio, en symphonie — en grave ou à l'aigu, selon des méthodes semblables à des partitions musicales. La lumière est devenue partie intégrante de l'action du musée sur le visiteur. Elle est élevée au rang de puissance émotive.» (« Œuvre complète », tome VI). Les visites doivent s'achever sur la toiture, où quarante-cinq petits bassins dont l'eau contient une poudre fournie par l'Institut Pasteur permettent la culte de fleurs démesurées, de fruits énormes. Enfin, la maison Sarabhai, qui emploie pour structure des berceaux de tuiles plates, dits « voûtes catalanes », est la sœur de la maison Jaoul à Neuilly (1955) faite selon le même esprit de reprendre contact avec des matériaux élémentaires, pour en tirer des accords puissants.

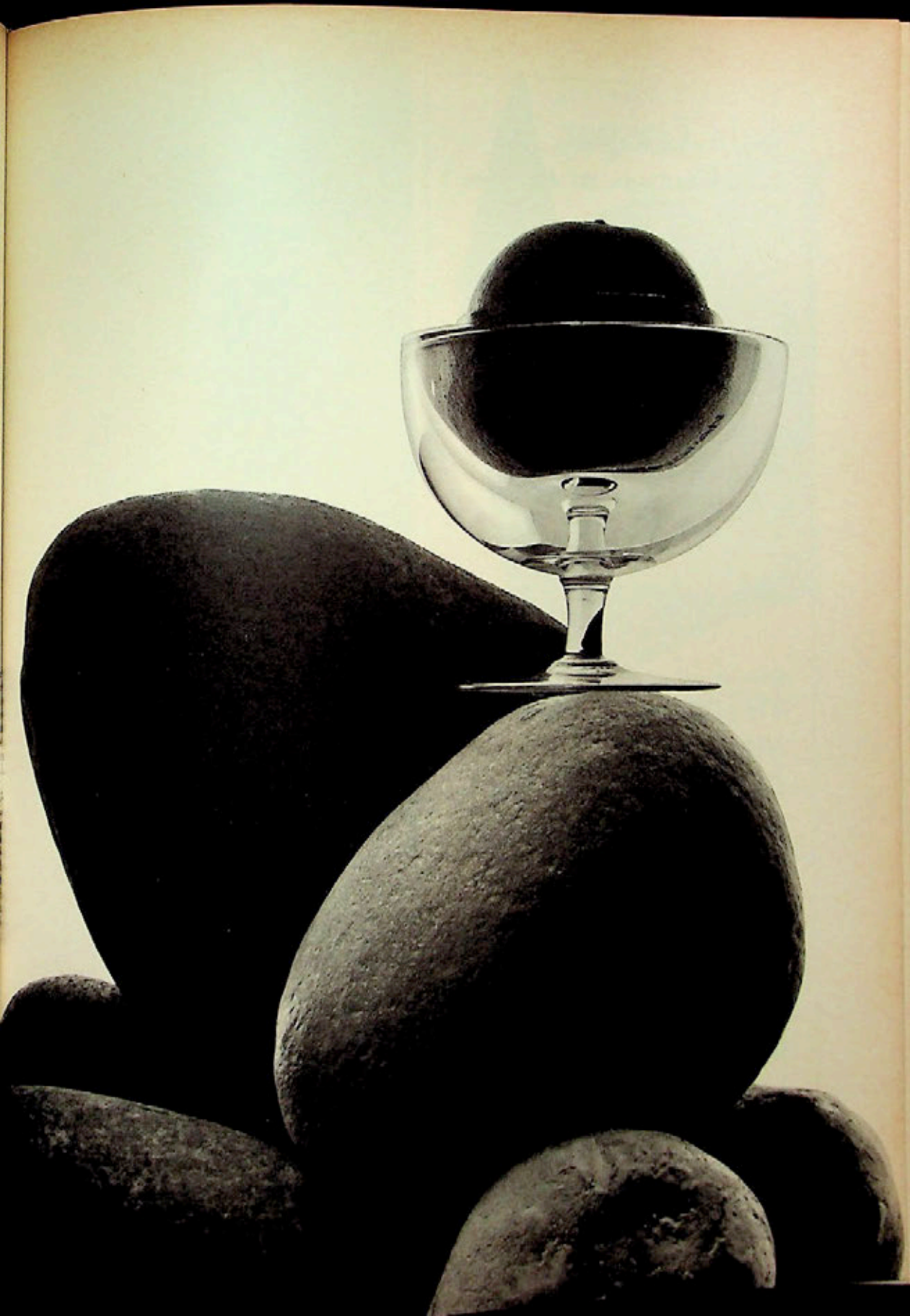
Que ce soit dans le Pavillon Philips de l'Exposition de Bruxelles (1958) où il donne l'idée des recherches audio-visuelles du « Poème Electronique », que ce soit dans le Musée de Tokyo (dont le projet comprenait un Pavillon des Expositions Temporaires, et une « Boîte à Miracles », édifice réservé au théâtre d'avant-garde), que ce soit dans ses plus récentes œuvres, comme le Centre d'Art Visuel d'Harvard (1962) Le Corbusier donne l'exemple d'un constructeur qui adapte aux temps présents des convictions acquises entre sa jeunesse et sa maturité. On a abondamment critiqué son absolutisme, ses dogmes, la rigueur de son style, l'esthétique inégale des monuments et des « empreintes » dont il décore ses édifices, prétendant assumer à lui seul sa « synthèse des arts majeurs »; mais il restera toujours, malgré le bien-fondé de certains reproches, l'homme sans qui il y aurait, dans l'histoire de l'architecture, une lacune impossible à combler.

Si vous voulez en savoir davantage: La source principale d'information est « L'Œuvre Complète de Le Corbusier », six volumes contenant ses projets et ses réalisations de 1910 à 1967 (Editions Girsberger, Zurich); on peut aussi consulter « Le Corbusier », textes et planches (Vincent Fréal, Paris, 1960).

3. *Vue (1951-1956) du Palais de Justice de Chandigarh, dont la façade principale donne sur l'esplanade du Capitole et les trois bassins d'eau. Le portique d'entrée, le parasol de la toiture, les brise-soleil des petites Cours de Justice contribuent à former un monument imposant, où Le Corbusier a déployé toutes les ressources de son esthétique du béton armé.*



Le verre givré de ce flacon à liqueur (Verroceram), conçu pour prendre place aisément dans un seau à glace (à gauche, au premier plan), contraste avec l'ovale poli d'un vase à fleur ouvert à mi-hauteur (Iittala, chez Chapo). Au centre, un verre à vin de ligne classique (A l'Epi d'Or) est posé sur un grand vase en cristal (Daum) dont les proportions élégantes mettent en valeur les dispositions florales très variées que permet la forme du volume intérieur. A droite, près d'un verre en cristal finement taillé (Lalique), le double bulbe d'un joli vase à fleurs, original mais parfaitement fonctionnel (Markhbein). Au premier plan, deux chopes aux lignes droites et simples : l'une (à droite) est munie d'une anse et légèrement élargie à la base (Boutique Danoise), l'autre, de forme plus basse, est en cristal (Cristallerie de Sèvres).



Sala Gaspar

Consejo de Ciento, 323 Barcelona, 7
Tél. 221. 2064

Obra original

PICASSO
MIRÓ
CLAVÉ
TÀPIES

Obra en permanencia

THARRATS
VILA-CASAS
CLARET
GUDIOL
TODO
SUBIRACHS

ARENYS
IBARZ
LLOVERAS
LLOVET
SAUMELLS
SERRA, etc.

Ets QUINTA
AVENUE RIBÉRE
PERPIGNAN - TÉL. 34-25-34

HAUTE ÉPOQUE
LOUIS XIII
MEUBLES
MENUISERIES
CHEMINÉES
GRILLES
FERS FORGÉS
ANCIENS
STOCKS
IMPORTANTS

TERRAINS LUXE Cap Bénat

aut. préfect.
29 novembre 1955

Situation climatique unique
Panoramas *** Excursions
Du bord de mer à 180 m alt.
Bois. Viabilités. Terrains sports.
Facilités de paiement
Prêts à la construction
"gardiennage"

Renseignements : Sté A. CAP BENAT
tél.: 17 La Favière, par le Lavandou (Var)
et 96, bd Maurice-Barrès, Neuilly - MAI 16-66

La présentation de **SIÈGES** publiée dans notre N° 113 comportait notamment (p. 64) une chaise pliante de style Louis XVI. C'est par suite d'une erreur dont nous nous excusons vivement que nous l'avons reproduite comme une création de la Maison Carl. Elle est en effet éditée exclusivement par

MICHEL PIGNÈRES
3, avenue Victor Hugo à Paris

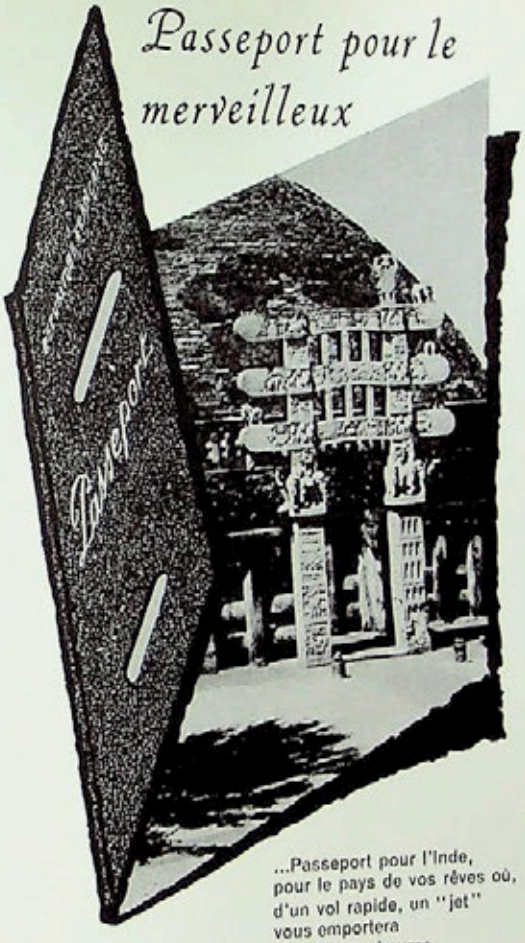
Galerie Schwarz Milan
Via Gesù 17, tel. 709.024

représente

Baj
Crippa
Cavaliere

expositions personnelles
à la Biennale de Venise 1964

Passeport pour le merveilleux



...Passeport pour l'Inde,
pour le pays de vos rêves où,
d'un vol rapide, un "jet"
vous emportera
en quelques heures.

Parce qu'elle offre aux visiteurs
les témoignages
d'une civilisation millénaire
qui a résisté
à l'épreuve du temps,

parce qu'elle possède,
grandioses ou pittoresques,
des paysages d'une
fascinante beauté,

mais aussi
parce qu'elle a su
allier aux traditions
d'hospitalité orientales
le confort d'un équipement
touristique moderne,
capable de satisfaire
le voyageur le plus exigeant,

l'Inde est réellement
**le pays des vacances
inoubliables.**

visitez l'Inde

RENSEIGNEZ-VOUS
AUPRÈS DE

L'OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME

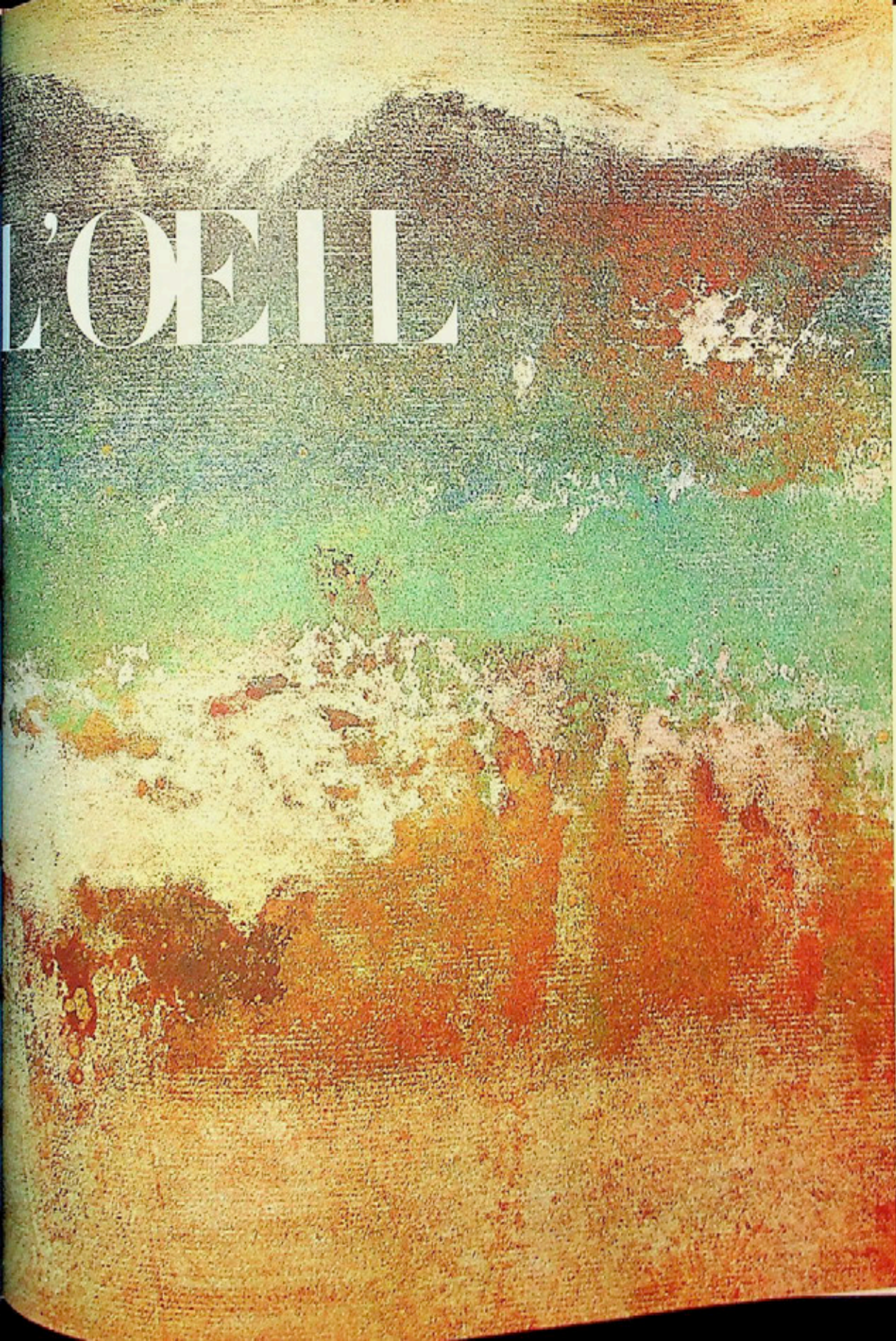
8, BOULEVARD DE LA MADELEINE
PARIS-1er
TEL. : OPÉ. 00-84, ANJ. 83-86

(à découper ou à recopier)
OFFICE NATIONAL INDIEN DE TOURISME
8, Boulevard de la Madeleine PARIS 1er
Veuillez nous faire parvenir gratuitement
votre documentation touristique sur l'INDE
Nom
Adresse
Profession
127
FUR

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

marini, macIver,
riopelle, roszak,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera,
balthus, dubuffet,
giacometti, tanguy,
miro, le corbusier


L'ŒIL

Du 26 septembre au 19 octobre 1964

Les

antiquaires

les

décorateurs

et les

joailliers

au

Grand Palais

Le mardi et le vendredi ouvert jusqu'à 23 heures

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 117 · SEPTEMBRE 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Sarane Alexandrian
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

La nature morte italienne, *par Stefano Bottari* 2
Paysages en monotype, *par Denis Rouart* 10
Châteaux forts du Yemen, *par Christian de Rudder et Yvan Butler* 16
Documenta III, *par Luce Hoctin* 24
A la Triennale de Milan, *par Enrichetta Ritter* 32
Les livres sur l'art 42
Tous les deux ans à Paris 49

Photographies

Photographies en noir: *F. Barsotti. Soprintendenza alle Gallerie, Napoli, Carlo Volpe, Service Photographique de la Pinacothèque de Munich:* Nature morte italienne; *Marc Lavrillier:* Paysages en monotype; *Christian de Rudder et Yvan Butler:* Châteaux forts du Yemen; *Gerd Conradt, Augustin Dumage, Ulfert Beckert, Michel Chilo:* Documenta III; *Ugo Mulas, Publifoto, Foto-Studio Casali, Attilio del Comune, Carlo Cisventi:* A la Triennale de Milan; *Studio Paul Cadé, Robert David, Photo Loberka, Serge Begnier, Claude Bastier, A. Frequin, Luboflash, Rosie Rey, Mario Perotti, J.-P. Leloir, Giraudon, Fortunati:* Tous les deux ans à Paris.

Photographies en couleurs: *Marc Lavrillier: page de couverture et pages 11 à 14: Christian de Rudder et Yvan Butler: page 16; Ugo Mulas: page 34.*

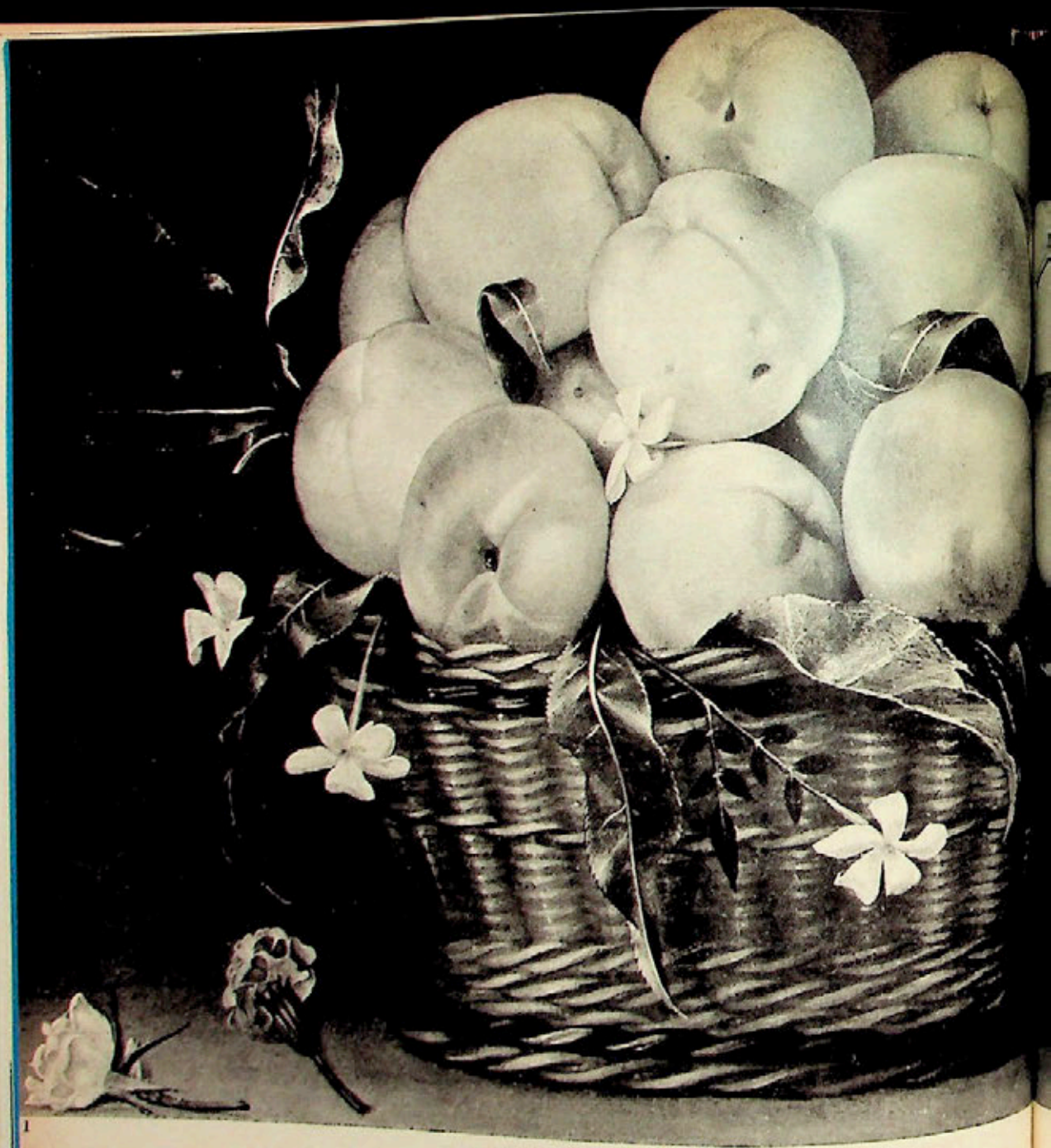
Notre couverture: *Degas:* L'Estérel. *Détail. Monotype.*

Notre prochain numéro *vous apportera des documents inédits sur l'architecture intérieure, les formes et les styles d'aujourd'hui dans le monde entier.*

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Canada: *$20.–;* Amérique du Sud *(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

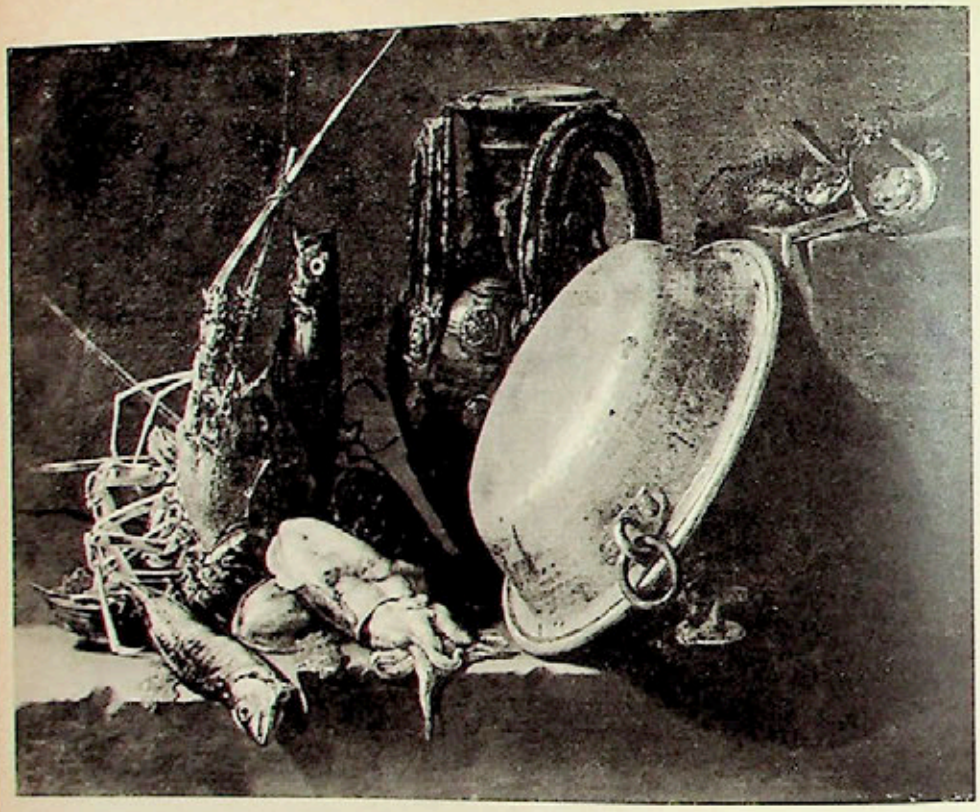
Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)



1

la nature morte italienne

2



Ci-dessus : Giuseppe Recco : Nature morte.
Rome, collection Cancosa.

Ci-contre, en haut à droite : Paolo Porpora :
Nature morte. *Naples, Musée de Capodimonte.*

On ne peut dire qu'il existe en Italie une peinture de « nature morte » qui puisse être comparée aux autres « genres » et détachée du courant général de l'histoire de la peinture. Les tentatives n'ont certes pas manqué pour établir des théories et des classifications dans les milieux de l'académisme et du classicisme, mais ces tentatives ne connurent qu'un succès très limité. Les artistes italiens, pour la plupart, n'ont pas vu dans la « nature morte » un genre à pratiquer comme une patiente « routine », mais plutôt un champ ouvert aux recherches raffinées et précieuses, un domaine de la peinture dans lequel « l'objet », choisi pour lui-même, trouvait son autonomie, sa signification propre, tout en demeurant sur le même plan que les autres éléments dont se compose le vaste domaine du visible.

Il y a là un phénomène parallèle à celui des « bamboccianti » qui peignirent des « batailles sans histoire » ou à celui des caravagesques d'Utrecht (les « luterani ») qui transposèrent en scènes de genre des thèmes allégoriques ou même des sujets religieux. Au reste, le père Francesco Lama, un jésuite, dans son livre « Prodromo, o vero saggio di alcune invenzioni nuove premesso all'Arte Maestro » (publié à Brescia en 1670), soulignait au chapitre de la peinture « la nécessité ... de peindre d'après nature différentes sortes de fruits... parce que les fruits, les fleurs, et les choses de ce genre ont des couleurs très vives sur lesquelles l'incidence de la lumière montre plus distinctement la diversité des clartés et des ombres ». Et il ajoutait: « En peignant les dits objets, on acquiert une grande aisance de facture », parce que dans ce domaine, « on peut varier très librement les compositions, représenter des feuilles, des fleurs, des fruits, ici plus chargés de couleurs et là en nuances plus légères, et les combiner tantôt avec telle figure, tantôt avec telle autre ».

A ce point de vue, la peinture de « nature morte » italienne peut, dans une certaine mesure, être rapprochée de celle de l'Espagne, et ceci explique que l'une et l'autre soient relativement peu étudiées en tant que telles, par rapport à la nature morte flamande, hollandaise, allemande ou française par exemple.

Déjà Michelange de Caravage, en déclarant « qu'un tableau de fleurs lui coûtait autant de soins qu'un tableau à figures » rompait avec les conventions de l'académisme pour mettre l'accent sur les valeurs pures de la peinture. Il y eut effectivement, à côté de celles du Caravage, des « natures mortes » de Bartolomeo Passerotti, Annibale Carrache, Panfilo Nuvolone, Jacopo da Empoli, Carlo Dolci, Bernardo Strozzi, Pietro Paolini, Salvator Rosa, Luca Giordano, Francesco Solimena, G. M. Crespi, G. B. Piazzetta, Francesco Guardi, G. A. Pianca, pour n'en citer que quelques-uns. On peut donc affirmer sans paradoxe qu'en Italie, les peintres de « nature morte » les plus monotones, les plus ennuyeux, ont été précisément ceux qui l'ont pratiquée comme une « peinture de genre », imitant presque toujours des peintres étrangers, des flamands surtout. Tel est le cas des Benedetti, Monari, Salce, De Caro, et, pour une large part, du bataillon serré des peintres de fleurs romains, les « fioranti ».

Cette peinture de caractère domestique pourrait-on dire, était bien faite pour séduire non seulement les artistes mais les amateurs eux-mêmes. Elle servit d'abord à exprimer un climat social qui, pour ne pas s'être détaché du giron de l'Eglise, comme dans certains pays nordiques, ne s'en était pas moins tourné vers une vie plus intime et

Salvator Rosa : Vanitas. *51,8 × 69,4 cm. Pinacothèque de Munich.*

recueillie, une vie silencieuse et en même temps vouée à une méditation intense sur les « vanités » du monde. Elle a reflété ensuite, spécialement à Rome et à Naples, le sensualisme triomphant de l'optimisme baroque, les « voluptés » qu'il inspira et dont il jaillit lui-même. Elle se dissout enfin dans les délices embaumées du « rococo », dans la mélancolie de l'Arcadie naissante.

Tel est le fil qui relie l'un à l'autre les différentes étapes de la peinture de « nature morte » en Italie durant les deux siècles de son plus grand éclat. C'est un fil dont il n'y a pas lieu de dissocier tel phénomène en tous points exceptionnel — mais également en harmonie avec l'époque, et aussi, à Florence par exemple, avec certains personnages de la famille Médicis — dans le cas des démonstrations botaniques que sont les étonnantes toiles des Bimbi, ou les représentations de « fruits monstrueux » de Scacciati, Simone del Tintore, d'autres encore.

Il s'agit donc du cours même de l'histoire et il serait arbitraire d'isoler la nature morte à un moment quelconque de son développement, même à ses débuts, lorsqu'elle fixe les objets dans leur réalité impassible et silencieuse, dans leur « vie coye » selon le terme traduit par la suite en diverses langues européennes et dont le Bolonais Malvasia, comme l'a noté Longhi, a fait l'expression « ojetti da ferma » (objets immobiles). Dans le meilleur des cas, une telle distinction ne serait que le reflet d'un ordre de préférences particulières. Mais l'histoire elle aussi a ses exigences, et les artistes ont les leurs: au cours du XVIII[e] siècle, devançant les intuitions de la critique, ils furent les premiers à réagir contre l'emphase du baroque, contre les excès décoratifs du rococo, pour retrouver en remontant dans le temps — et sans renier les expériences plus récentes — l'inspiration et la rigueur primitives.

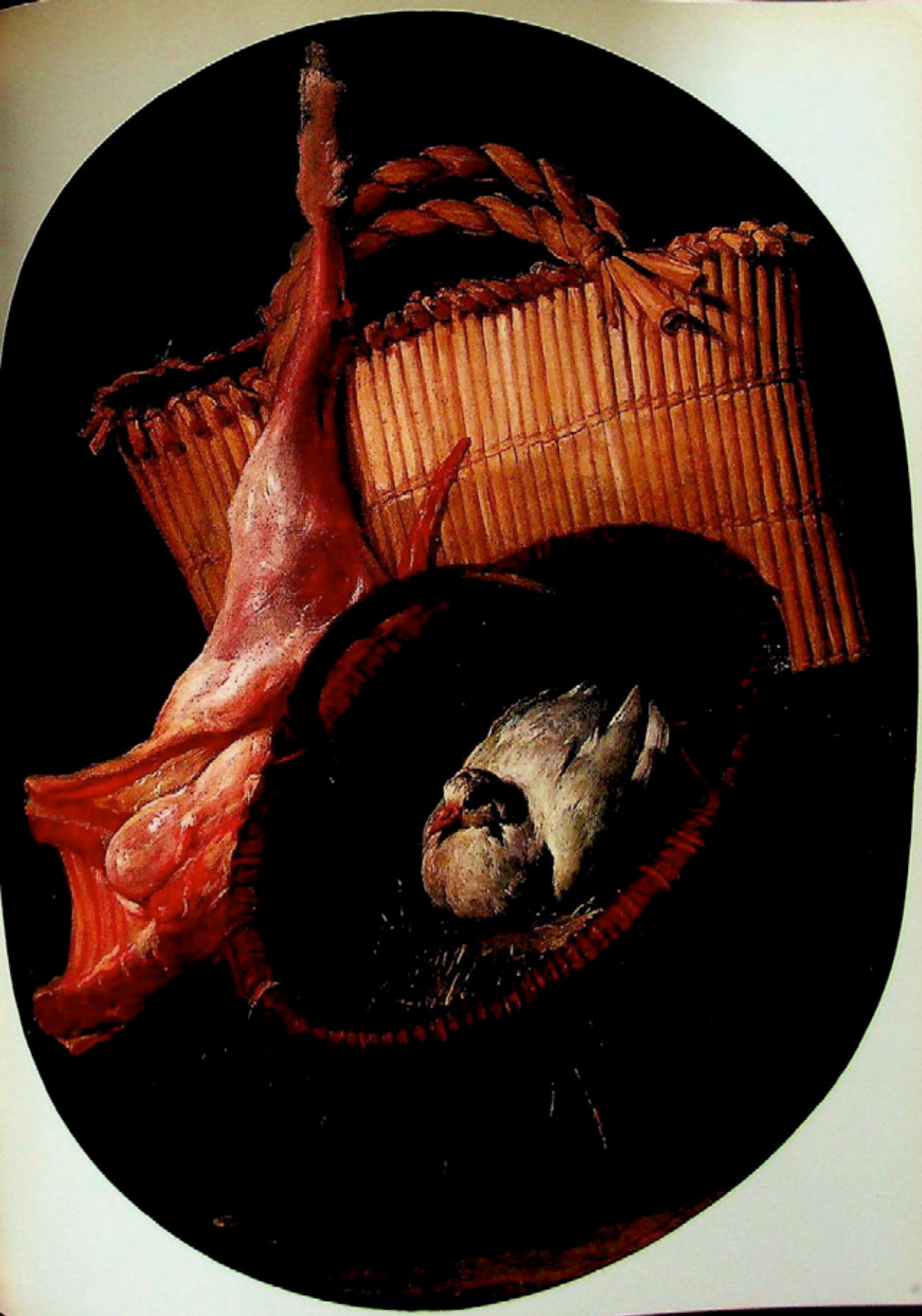
G. M. Crespi: La Chasse. *2,20×1,60 cm. Bologne, collection particulière.*

A partir du moment où Michelange de Caravage, à la fin du XVI^e siècle, peint le « panier de fruits » que le Cardinal Del Monte envoie à Federico Borromeo, le destin de la nature morte italienne est fixé dans ses aspects essentiels. Ce qui caractérise le tableau, c'est d'une part la monumentalité de la composition, d'autre part la « présence » naturaliste des objets représentés. Par la fusion de ces deux éléments, accordés avec une spontanéité surprenante, la réalité, grâce au miracle de la lumière, devient un style et le style réalité, atteignant ainsi la vérité suprême de l'art. L'œuvre du Caravage pourtant n'est pas née sans une vigilante préparation: celle de l'expérience maniériste qui avait mis l'accent sur les objets de la réalité quotidienne et leur avait fait une place de plus en plus importante au premier plan, sous l'influence des exemples étrangers, flamands en particulier, reléguant les figures à l'arrière-plan, même lorsqu'elles faisaient partie d'une composition sacrée.

En Italie à vrai dire, cette prédominance du profane dans un tableau religieux est tout à fait exceptionnelle et je ne pourrais guère en citer comme exemple que la toile de Vincenzo Campi, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie* (Modène, Galerie d'Este) où l'épisode évangélique est rejeté au fond de la composition comme un événement secondaire, tandis qu'au premier plan s'étale une profusion de victuailles de toutes sortes. Campi est un disciple, pour ne pas dire un imitateur, de Beuckelaer. Sans parler de Pozzoserrato — un Flamand travaillant à Venise, dont les « repas » bibliques deviennent rapidement des « banquets » où la parabole s'efface au profit du fastueux assortiment de victuailles amoncelé sur les tables dans le cadre de jardins luxuriants — c'est avec Campi que commencent les tableaux de « boutiques » dont lui-même a laissé jusqu'en Espagne des exemples stimulants. Le thème en effet intéresse aussitôt Passerotti, Annibale Carrache, Paolo Antonio Barbieri à Bologne, l'Empoli à Florence et tant d'autres jusqu'à Pietro Paolo Bonzi, qui le reprend avec une force nouvelle, dans un registre plus franchement naturaliste.

En Lombardie, la lente préparation dont nous avons parlé s'était accomplie plus spécialement autour de Brescia, où la coïncidence d'une tradition très ancienne, puis de l'influence de Jean Breughel et, en dernier lieu, de celle de Michelange de Caravage lui-même, donnèrent naissance aux natures mortes de Fede Galizia, qui, dans une perspective européenne peuvent prendre place à côté de celles d'un Zurbaran. Les plus anciennes, dont l'inspiration est puisée aux sources de la tradition (je pense à Moretto da Brescia, et, s'il faut accepter la suggestion de Testori, à Lucio Mombelli), montrent sinon la minutie, du moins la lucidité optique de Breughel, qui travaille à Milan précisément, dans l'entourage du Cardinal Federico Borromeo. Mais avec les œuvres plus tardives, cette objectivité s'adoucit dans l'extase lumineuse issue du Caravage, les choses prennent un accent plus délicat, une présence enveloppée d'un climat de recueillement quasi sacramentel. L'œuvre de l'autre grand Lombard, Evaristo Baschenis, se rattache à la plus antique tradition d'une manière apparemment plus prenante et directe. On devine cependant, à travers la rigueur des dernières « Vanitas », un écho de la culture espagnole, dépouillée toutefois de sa ferveur ascétique si particulière. Baschenis a été défini comme un « Vermeer italien », mais le silence de ses compositions, à commencer par ses « cuisines », lui assure à vrai dire une place hors du temps: la poussière recouvre les objets qui ont rendu la vie heureuse, comme le temps et l'oubli éloignent toutes choses. Il suffit pourtant de les effleurer pour que ce passé surgisse à nouveau dans sa familiarité fantomatique, captif de l'enchantement immuable et serein de son éloignement irrévocable.

A. Resani: Nature morte. *Paris, collection V. Bl...*



En Lombardie et dans les centres qui lui sont liés, de Panfilo Nuvolone à P. A. Barbieri et à G. F. Cittadini, de Giuseppe Vicenzino à Gilardo da Lodi, on assiste, plutôt qu'au développement des modes caravagesques, à l'épanouissement des tendances dont ils dérivent, mêlées parfois d'éléments romains (Cittadini) ou flamands (Vicenzino), en même temps que s'affirme l'influence de Baschenis, bien au-delà des froides paraphrases des Bettera ou des pesantes répliques de Giandisi. Le langage caravagesque s'impose au contraire dans les deux villes où l'artiste déploya l'essentiel de son activité: Rome et Naples. Banni des cercles officiels, où du reste la rhétorique académique elle-même avait eu besoin d'un support naturaliste pour survivre, le caravagisme nourrit l'activité parallèle des « bamboccianti » et des peintres de « nature morte », c'est-à-dire des artistes essentiellement soucieux de rester en contact étroit avec la réalité: le monde des humbles et celui de la nature. Il s'agit d'un « caravagisme au ralenti » peut-être, mais qui sauvegarde les « valeurs » de la peinture et les exalte dans le rapport lumineux des objets où ceux-ci trouvent leur justification stylistique. Une grande partie des natures mortes du Caravage ne sont pas encore identifiées, mais nous avons, dans le milieu qui l'a entouré, celles de Cecco del Caravaggio, de Bartolomeo, Manfredi, de Giovan Francesco Guerrieri et plus tard celles de Pietro Paolo Bonzi, du Lucquois Pietro Paolini (confondu naguères avec Mao Salini), de son disciple Simone del Tintore, d'autres encore dont l'anonymat n'efface nullement le prestige et la signification. Leurs œuvres associent à une représentation directe, immédiate, une fidélité attentive aux reflets, aux jeux des ombres et des lumières, et une recherche du vrai poursuivie passionnément.

A Naples, outre la présence du Caravage, dont l'action se prolonge par l'intermédiaire de Battistello Caracciolo, il faut tenir compte également d'une forme plus ancienne de naturalisme héritée de la culture espagnole. Des témoignages formels en sont donnés par un groupe d'œuvres anonymes qu'on doit peut-être attribuer au mystérieux Ambrosiello Faro et par celui qui vient d'être rendu au non moins énigmatique Agostino del Verrocchio.

(Suite en page 67)

2

1

3

5

4

1. *G. Vicenzino:* Nature morte. *Brescia, collection particulière.*
2. *Anonyme:* Fleurs. *Collection particulière.*
3. *Francesco Guardi:* Fleurs. *Collection particulière.*
4. *Antonio Cioci:* Nature morte. *57 × 73 cm. Signé et daté 1789. Rome, collection Busiri Vici.*
5. *Andrea Belvedere:* Vase d'œillets. *Naples, Musée Duca di Martina.*

DEGAS: PAYSAGES EN MONOTYPE

par Denis Rouart

Parmi les peintres de la génération impressionniste, Degas est bien le plus mystérieux et le plus déroutant, et de toutes les manifestations de son esprit curieux de recherches et d'expériences aussi bien techniques que plastiques, ses séries de monotypes ne sont pas les moins surprenantes.

Bien que dans « le Peintre-Graveur » (1803-1821), Adam Bartsch décrive le principe du monotype en l'attribuant, dans une hypothèse imaginée par lui, à certaines estampes de Benedetto Castiglione, il est absolument certain que Degas ignorait et le texte et le fait et qu'il a réinventé le procédé de lui-même. Voici d'après ses propres dires, comment l'idée lui en vint un jour où il assistait au tirage de ses gravures chez l'imprimeur en taille-douce.

Voyant celui-ci essuyer la planche, après l'avoir encrée, afin de ne laisser du noir que dans les creux, il imagina, lui, d'encrer une planche de cuivre encore vierge sans vernis et sans travail d'aucune sorte, et, au lieu de l'essuyer avec un chiffon comme l'imprimeur, de travailler dans ce noir uni avec une brosse dure. Avec cette brosse il enleva plus ou moins d'encre ici ou là, ménageant des demi-teintes, ôtant tout par endroits pour obtenir les plus grandes lumières, et laissant intact par places le noir qui lui donnait des ombres puissantes ou des fonds de nuit d'un effet saisissant.

Le travail achevé, on passait la planche sous la presse comme s'il se fût agi d'une gravure et on obtenait ainsi une épreuve.

Dans cette première série de monotypes, en quelque sorte négatifs, les formes surgissaient en lumières, sur un fond de nuit. Plus tard, au lieu d'encrer entièrement la planche et d'enlever les blancs, il dessina son sujet au pinceau avec du noir allongé d'essence, ce qui lui permettait un dessin positif de conception classique. C'est ainsi qu'il exécuta la série de scènes de maisons closes et les illustrations de « La Famille Cardinal » de Ludovic Halévy. Très souvent il rehaussait ces monotypes de pastel.

Enfin il innova un troisième procédé dont Georges Jeanniot raconte l'élaboration dans ses souvenirs sur Degas, à propos du voyage de ce dernier en tilbury de Paris à Dénay avec Bartholomé en 1890:

« Degas était émerveillé de son voyage. Il avait, avec sa mémoire étonnante, noté différents aspects de nature qu'il reconstitua de souvenir pendant les quelques jours qu'il passa parmi nous. Bartholomé était stupéfait de lui voir dessiner les paysages comme s'il les avait encore sous les yeux:

« — Et notez, dit-il, qu'il ne m'a pas arrêté une seule fois pour les regarder à loisir!

. . . . . .

— Et maintenant, menez-moi dans votre atelier, me dit Degas, en sortant de table.

Quand il y entra, sa figure prit une expression de plaisir et de bien-être. Cependant, cet atelier de campagne, installé dans les combles de notre maison, était bien tout ce qu'il y avait de plus simple. Les ouvertures avaient l'inclinaison du toit. En somme, un grenier avec quelques meubles anciens, deux ou trois chevalets, un divan avec des coussins et ce qui l'attira immédiatement, une presse à eaux-fortes, un réchaud et tout ce qu'il faut pour tirer des épreuves.

— A la bonne heure! s'écria-t-il, on va pouvoir travailler dans votre atelier « d'horloger suisse», vous avez du papier, de l'encre, la brosse de l'imprimeur à vos initiales! Peste! alors c'est sérieux! Ce tampon est magnifique et bien en main. Allons-y!... Avez-vous une blouse?

— Oui, et un tablier d'imprimeur tout neuf.

— Votre presse doit être dure avec son seul engrenage?

— Oui, mais nous avons du biceps!

— Votre atelier est charmant. Je lui mis le tablier, il avait ôté son veston et retroussé ses manches de chemise.

— Avez-vous des planches de cuivre ou de zinc?

— Voilà...

— C'est parfait. Je vous demanderai un morceau de drap pour faire un tampon à mon usage particulier; je veux depuis si longtemps faire une série de monotypes.

Une fois muni de tout ce qu'il lui fallait, sans attendre, sans se laisser distraire de son idée, il commença.

Avec ses doigts forts, mais beaux de forme, sa main saisissait les objets, outils du génie, les maniait avec une adresse étrange et l'on voyait peu à peu surgir sur la surface du métal un vallon, un ciel, des maisons blanches, des arbres fruitiers aux noirs branchages, avec bouleaux et chênes, des ornières pleines d'eau de la récente averse, des nuages orangés fuyant dans un ciel mouvementé, au-dessus de la terre rouge et verte.

Tout cela s'ordonnait, se reliait, les tons s'abordaient avec fraternité et le manche du pinceau traçait dans la couleur fraîche des formes claires.

Ces jolies choses naissaient sans l'apparence d'un effort, comme s'il avait devant lui le modèle.

Bartholomé reconnaissait les endroits où ils étaient passés à l'allure du trot du cheval blanc.

Au bout d'une demi-heure, guère plus, la voix de Degas proposa:

— Nous allons, si vous le voulez bien, tirer cette épreuve. Le papier est-il mouillé? Avez-vous l'éponge? Vous savez que le papier demi-collé est le meilleur!

— Calmez-vous, j'ai du chine solide.

— Il a du chine! Voyons ce chine...

Je déposai un majestueux rouleau sur le coin de la table.

Quand tout fut prêt, la planche mise sur la presse, le papier appliqué sur la planche, Degas dit: « Quelle minute angoissante! Roulez! Roulez!... » C'était une presse ancienne avec le lourd volant en croix.

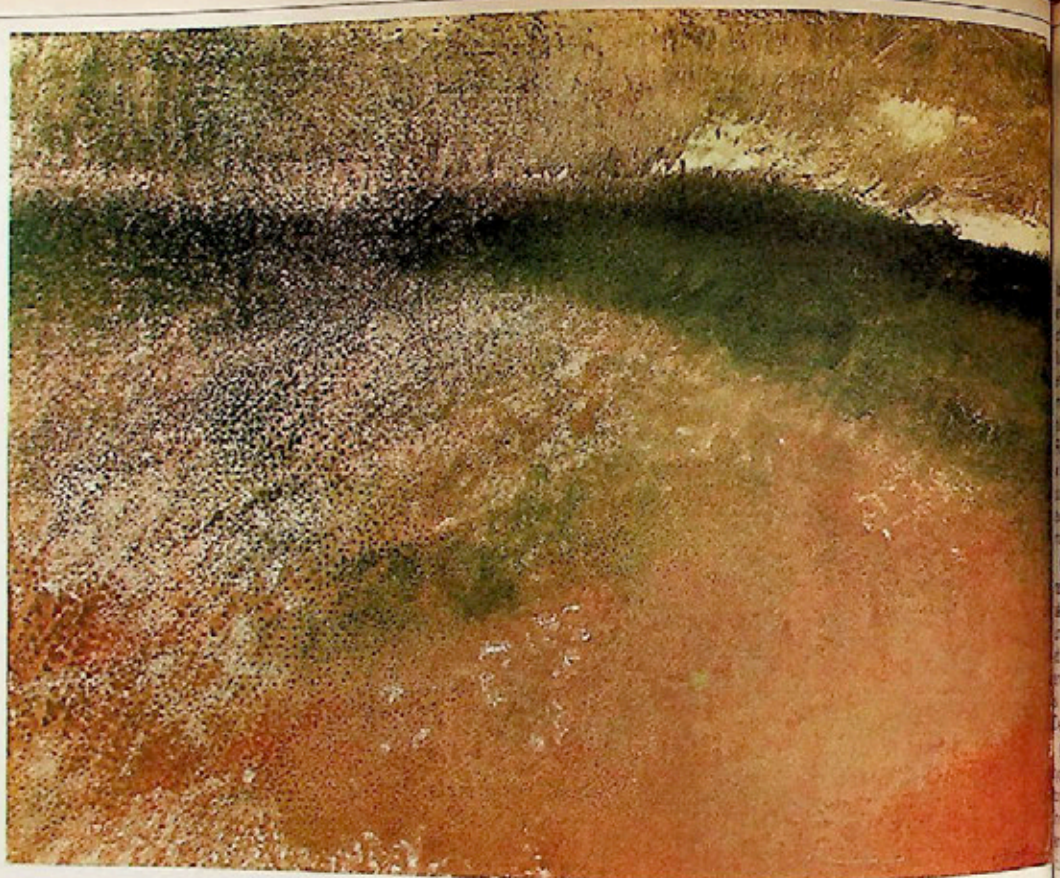
L'épreuve obtenue, on la suspendait à des ficelles où elle séchait. Nous en faisions trois ou quatre par matinée.

Alors il demandait du pastel pour terminer les monotypes, et c'est là, plus encore que dans la facture de l'épreuve, que j'admirais son goût, son imagination et la fraîcheur de ses souvenirs. Il se rappelait la variété des formes, la construction des terrains, l'imprévu des oppositions et des contrastes; c'était délicieux!... »

Après cette expérience relatée par Jeanniot, Degas refit de cette façon une série de monotypes réalisés de mémoire d'après des paysages aperçus du train en marche. Ce sont ceux que nous avons sous les yeux aujourd'hui. En les examinant à la lueur des renseignements fournis par Jeanniot nous comprenons que Degas a très probablement procédé de la façon suivante. Ne pouvant comme dans la première série encrer uniformément la planche, puisque son travail comportait plusieurs couleurs, il a dû composer une mise en place sommaire au moyen des différentes teintes choisies et posées sur cette planche au tampon ou au pinceau, et travailler ensuite dans chaque teinte avec une brosse comme il le faisait dans le noir des planches de la première manière. Parfois, comme dans la « Forêt dans la montagne » une teinte plaquée semble due à une encre de couleur ou, tout au moins, à une couleur diluée dans l'essence, de même que dans « Le Village dans l'Estérel ». La plupart du temps au contraire les teintes paraissent d'une matière beaucoup moins coulante, plus pâteuse, terreuse, sèche. Souvent même l'on dirait qu'elles sont mélangées à du pastel ou de la sanguine, comme dans « L'Etude d'Automne ».

Dans tous ces cas, pastel ou sanguine ne sont pas ajoutés après coup; ils ne sont pas des rehauts effectués après le tirage des monotypes, car la matière écrasée indique le passage sous

La Route
dans la forêt



Paysage

Forêt
dans la montagne

la presse. Peut-être Degas a-t-il employé des couleurs en poudres chargées le moins possible par lui-même de véhicule, ou bien encore a-t-il utilisé intentionnellement des restes de vieux tubes plus ou moins desséchés? « La Route dans la forêt » et le « Paysage dans la montagne » sont de purs monotypes exécutés avec des couleurs en tubes normales.

Quelles que soient les considérations d'ordre technique, cette série de monotypes présente une grande unité de conception, et c'est en elle que réside plus encore leur caractère insolite et si particulier dans l'œuvre de Degas.

Déjà, dans ses premiers monotypes effectués sur la planche totalement encrée en noir, Degas innovait une manière de dessiner en opposition absolue avec le culte de la ligne qui avait été le sien jusque-là. Cette ligne, en effet, semblait bien être pour lui la seule manière d'envisager la forme, en la définissant par son contour. Or, cette fois, c'est au contraire par son noyau qu'il l'accorde, partant de la saillie éclairée de chaque masse pour construire les corps de ses danseuses ou de ses femmes au bain. Le volume surgit alors du néant de la nuit par le miracle de la lumière et s'affirme avec une puissance et une sûreté qui sont aussi inattendues qu'admirables de la part d'un disciple fervent d'Ingres et qui montrent tout le génie créateur de Degas. Certaine frise de « Danseuses » sur scène les bras levés, et certaine « Femme étendue nue », exécutées ainsi en négatif par le seul retrait des blancs sur le fond noir, constituent des sortes de bas-reliefs plats qui sont de purs chefs-d'œuvre.

Dans les paysages qui nous occupent aujourd'hui les formes ne peuvent plus surgir ainsi de la nuit en lumières, puisqu'il s'agit d'œuvres polychromes dont le processus est obligatoirement plus complexe. Néanmoins Degas ne les a pas dessinées au pinceau comme il l'avait fait pour la série des maisons closes ou celle de la « Famille Cardinal ». Il a adopté une troisième manière, différente des deux premières tout en ayant des analogies avec chacune d'elles.

Ne pouvant étaler uniformément toute la matière sur la planche, il a disposé les quelques couleurs principales suivant la composition générale du paysage, et, dans chaque teinte ainsi posée il a travaillé ensuite avec une brosse ou un chiffon comme il l'avait fait dans le noir uni de ses premiers monotypes. Il ne s'agit pas d'un dessin du paysage, mais d'une indication de ses masses essentielles. Loin d'être dessinées les formes qui restent imprécises et floues, cherchent seulement à évoquer la configuration cosmique du terrain. C'est en cela que ces paysages sont pour ainsi dire informels et qu'ils ne sont pas si éloignés d'un certain paysagisme abstrait actuel. Toutefois il ne faut pas perdre de vue les nuances sans lesquelles l'on risquerait fort de tomber dans une confusion fatale.

A l'abstraction géométrique issue du Cubisme a succédé, en réaction contre elle, une abstraction lyrique, et il est indéniable qu'une partie des artistes tenants de cette dernière ont effectué un certain retour à la nature. Ce retour à la nature comme source d'inspiration, qui n'implique évidemment pas un figuratisme descriptif, peut revêtir plusieurs formes nées de démarches assez différentes.

Laissant de côté, parce qu'il ne peut être question d'elle à propos de Degas, la première qui consiste pour l'auteur à inventer lignes, formes et couleurs lui venant à l'esprit et à leur trouver seulement après coup une analogie avec un élément ou un lieu de nature, tournons-nous vers celle, plus directement inspirée, de l'artiste qui, se plongeant dans une communion intime avec la nature, en fait ou même seulement en pensée, exprime l'impression qu'il ressent par une œuvre plastique correspondant à cette impression. Or cette deuxième démarche comporte elle-même deux tendances, une totalement abstraite dans laquelle lignes, formes et couleurs composent une musique dénuée de tout rappel figuratif, une autre qui emprunte, au contraire, à la source d'inspiration ses éléments de forme et de couleur, mais en les transcendant au point de les rendre méconnaissables, ou difficilement reconnaissables. C'est évidemment à cette dernière (et seulement à elle) que peuvent être rattachés les paysages au monotype de Degas, tant leur figuratisme abandonnant toute précision accidentelle, se borne à une évocation dépouillée de significations particulières.

Dans cette évolution vers une généralisation cosmique, il peut y avoir encore deux points de départ, l'un qui prend comme tremplin une vision panoramique, l'autre qui s'accroche à un fragment. Le premier est celui de Degas ici, l'autre est celui que Claude Monet a adopté dans certaines toiles finales de Nymphéas en limitant son champ visuel à un fragment d'eau. Ces deux départs opposés se trouvent chez des artistes actuels tenant d'un certain paysagisme abstrait. Les premiers s'éloignent du paysage pour n'en conserver qu'une vision planétaire, les autres, au contraire, trouvent dans un détail de matière naturelle, minérale ou végétale, une nouvelle forme de paysage.

Mais il est encore une autre distinction dont il faut également tenir compte dans la démarche de l'artiste. Degas, en particulier dans les œuvres qui nous intéressent aujourd'hui, travaillait de mémoire, et en cela serait plus proche de nombreux artistes actuels. Monet, lui, même dans ses « Nymphéas » les plus lyriques, s'en référait à sa sensation visuelle présente, et s'il arrive à une sorte d'abstraction c'est en dépouillant cette sensation de tout apport de connaissance et de souvenir de l'objet regardé pour n'en conserver que les formes et couleurs frappant directement sa rétine au moment où il peint en s'efforçant d'oublier ce qu'il sait de cet objet-sujet de son tableau y compris son identité. Or cette démarche me semble aller à l'encontre de celle de Degas.

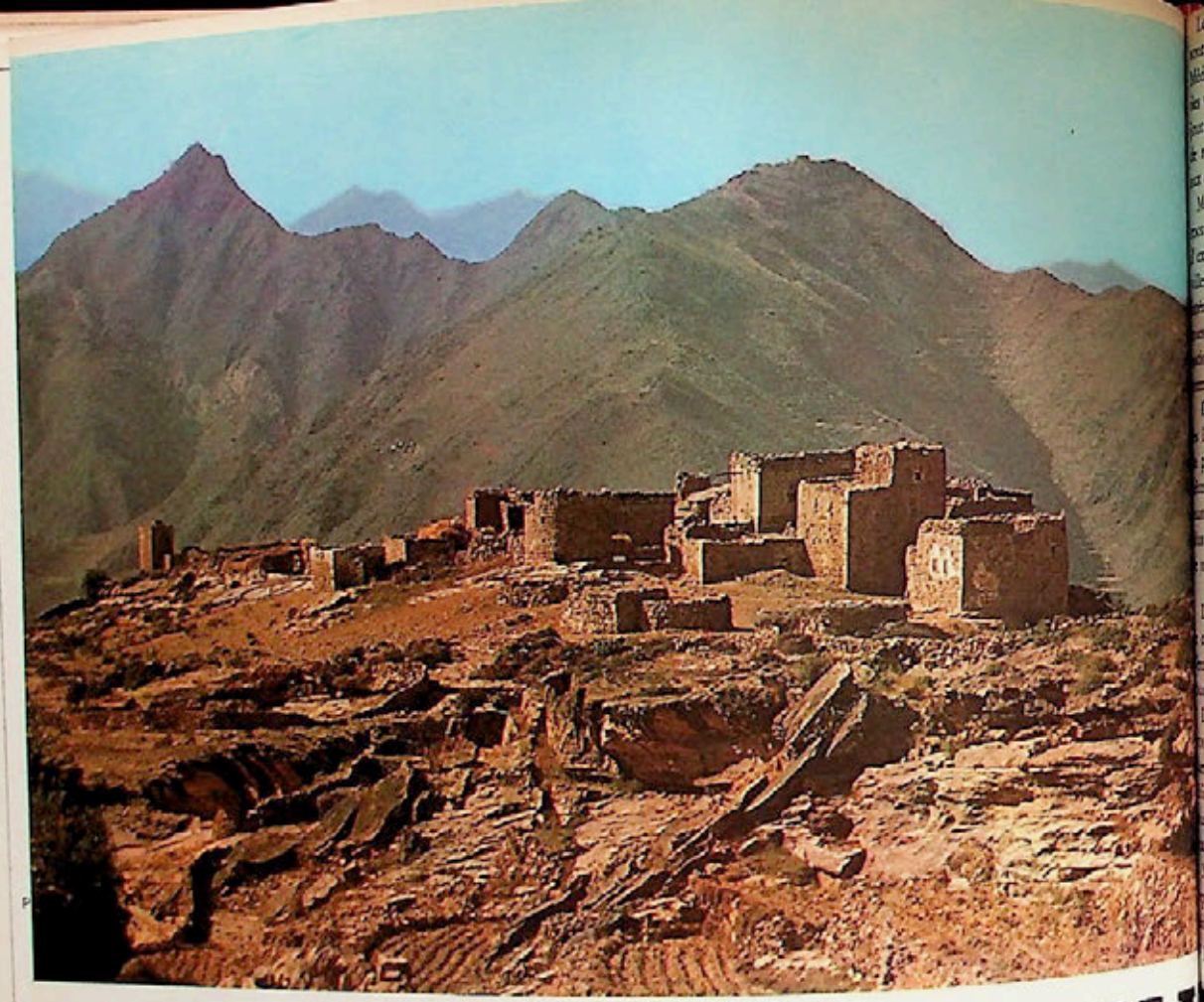
Si parmi les monotypes présents ici certains, comme « Le Village dans l'Estérel », « La Forêt dans la montagne », ou même « La Route dans la forêt » sont d'un figuratisme relativement encore clair quoique fort élémentaire, d'autres comme « L'Etude d'Automne », ou « Le Paysage dans la montagne » le sont déjà beaucoup moins. Certes ce dernier peut être compris comme une étendue de prés et rochers coupée par le confluent de deux rivières ou de deux routes; mais il faut chercher en la désirant l'interprétation, car, à première vue, il apparaît surtout comme une surface modulée de verts et bruns tranchée horizontalement dans toute sa longueur par une zone claire, de laquelle part en équerre une zone identique séparant verticalement la moitié inférieure. Le tout donne une composition en trois parties inégales mais équilibrées, capable de constituer une œuvre en elle-même plutôt qu'une représentation.

Dans le monotype intitulé « L'Estérel » le sujet est bien plus difficile à déceler, et c'est sans regret que l'on y renonce pour goûter la gamme raffinée des plages horizontales allant de l'ocre rouge au manganèse en passant par le vert et le bleu. Chacun peut cependant y chercher le paysage de ses rêves, de même qu'il peut, si telle est sa volonté, interpréter la magnifique irisation jaune et verte, laissée peut-être volontairement sans titre, comme une aurore ou un crépuscule.

Il n'est donc pas interdit ni sans intérêt de rapprocher de certaines recherches actuelles ces essais effectués il y a soixante-dix ans par Degas, dont ils complètent l'œuvre déjà exceptionnellement riche et diverse, et qui révèlent un aspect inattendu et généralement inconnu de cette personnalité hors du commun.

Si vous voulez en savoir davantage

La galerie de l'Œil présentera en octobre ces neuf monotypes exceptionnels.



Texte et photographies
de Christian de Rudder
et Yvan Butler

CHATEAUX

Ci-dessus

Une des forteresses de l'intérieur du Djebel Hadjour ; celles-ci ne sont pas des points stratégiques comme les châteaux forts qui bordent le djebel le long de la crête nord, mais simplement des résidences familiales.

Inscription himyarite sur un mur dont on peut remarquer l'appareil extrêmement soigné. La figure du cheval à gauche témoigne de la présence de cet animal au royaume de Saba et prouve donc qu'il existait au deuxième millénaire avant J. C., des relations commerciales avec le nord de la péninsule et l'Egypte où le cheval avait été introduit par les Hyksos. ▶

Page ci-contre

Autre inscription himyarite, gravée sur un énorme bloc de pierre, équarri avec précision et poli sur une partie de sa surface. Ce bloc faisant partie d'un palais situé à la frontière arabo-yéménite, près de l'Oasis de Najran. On y reconnaît le signe classique de la hache.

UFORTS DU YEMEN

Les images qui viennent à l'esprit, lorsque l'on parle de l'Arabie sont celles de la Mecque, traditionnelle ville religieuse de l'Islam, de Médine, sa sœur et élue de Mahomet, enfin de Jeddah et de Ryad: des villes où les bulldozers et les pelles mécaniques détruisent chaque jour un peu plus le cœur et l'âme de ces cités, où les buildings modernes de style américano-arabe remplacent les hautes maisons de briques aux moucharabys de bois ouvragé.

Mais au milieu de la mer Rouge, ou dans les déserts de sable et de rocs noirs, ou encore perchées sur des pics de plus de 3000 mètres, il existe des villes qu'aucun modernisme n'a touchées ni blessées. Ces villes ne sont pas de petites bourgades sans histoire, ni surtout sans intérêt artistique, architectural et urbanistique. Certaines sont connues, d'autres restent inviolées et il a fallu une guerre entre deux nations arabes pour que l'un de ces sites architecturaux soit pour la première fois photographié.

Dans un rectangle de 200 km de long sur 70 km de large, englobant les îles Farasan, le Djebel Hadjour et la vallée de l'Ouadi Habuna, de part et d'autre de la frontière arabo-yéménite, le voyageur peut découvrir trois types différents d'architecture: une cité typiquement musulmane, concentrée sur elle-même, un haut-plateau où se dressent plus de 900 châteaux forts et citadelles, et enfin de hauts gratte-ciel de torchis s'échelonnant le long des points d'eau, au milieu d'oasis.

Les îles Farasan ne nous sont pas inconnues. Ce chapelet de récifs de corail émergeant à peine de la mer Rouge a orienté nos rêves d'enfants. Henri de Monfreid, dans « Souvenirs de la mer Rouge » nous les avait révélées dans toute leur magnificence.

Les îles connurent au siècle dernier et au début du nôtre, une prospérité extraordinaire. Les marchands de perles, les trafiquants d'armes et d'esclaves y élevèrent de somptueux palais. Pourtant, les édifices les plus remarquables du Yémen ne sont pas ici, mais à l'intérieur des terres, dans des contrées inaccessibles jusqu'ici aux Occidentaux, que nous avons pu visiter.

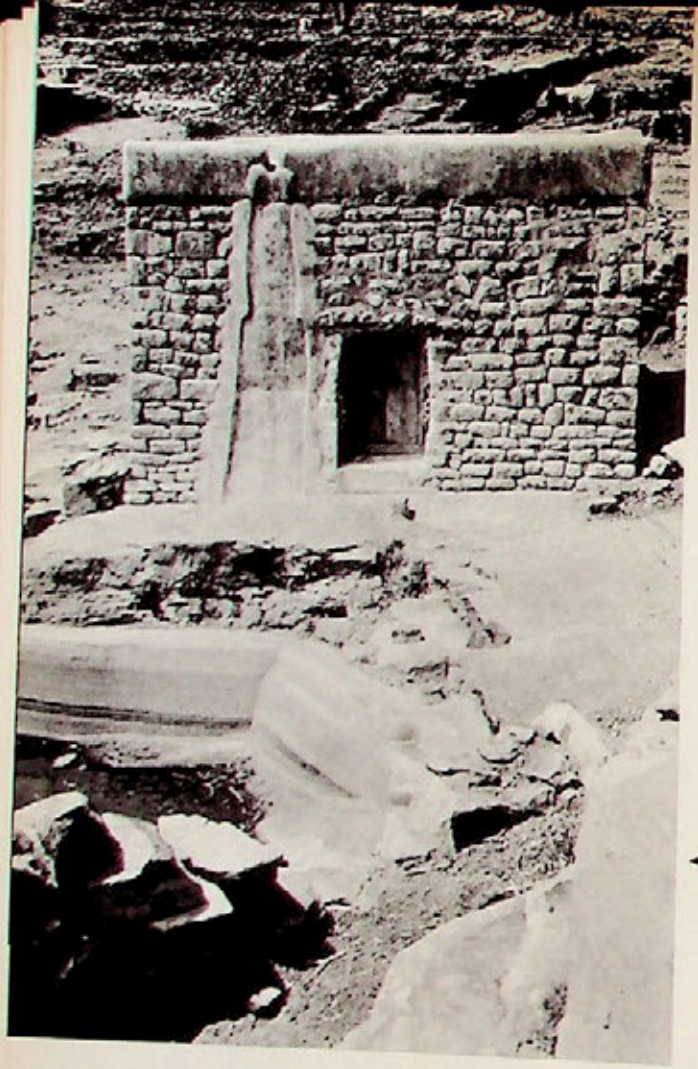
Nous avons traversé l'Asir et pénétré dans le nord-ouest du Yémen. Depuis le 1er millénaire avant J.-C. ce pays était connu des populations méditerranéennes, du Nil à l'Euphrate. Le Yémen a toujours symbolisé aux populations des déserts moyen-orientaux et, même pour les habitants du Croissant fertile, le pays des richesses inépuisables. Les Egyptiens l'appelaient le fabuleux royaume de Pount. Le Roi Salomon en épousant la Reine de Saba offrit au peuple d'Israël les trésors du Yémen: l'or, l'encens et les épices (970-930 av. notre ère). Si les villes antiques de la péninsule arabe étaient avant tout des centres caravaniers, des marchés, les cités du Yémen étaient et demeurent des agglomérations rurales.

Dès le IIe millénaire, sous la direction des rois minéens, les Yéménites excavèrent les montagnes et créèrent d'innombrables terrasses de culture et, par de multiples systèmes d'irrigation, fertilisèrent les vallées sablonneuses du bas pays. Des villes importantes abritèrent bientôt cette population sédentaire.

Le Djebel Hadjour est, lors d'invasions, l'une des contrées les plus difficilement accessibles du Yémen. C'est là que de tous temps les rois minéens, himyarites et yéménites se sont réfugiés et ont poursuivi la lutte contre leurs ennemis extérieurs et intérieurs.

Ce djebel est un haut-plateau dominant les vallées des oueds More et Harab. Surplombant les terrasses de cultures, se dressent sur des escarpements rocheux, à 3400 mètres d'altitude, quelques centaines de forteresses formant une ville immense. Le mot ville ne correspond pas parfaitement à ce lieu, imaginez une longue crête dominant un plateau et sur cette crête, une succession de citadelles contrôlant au sud une multitude de châteaux. Aucune rue, aucun sentier ne relie toutes ces constructions; elles semblent isolées les unes des autres, mais en fait ne forment qu'un tout, groupant une même communauté en un système défensif hautement élaboré. L'Européen croit voir une profusion de Châteaux Gaillard, de Krak des Chevaliers et de citadelles de Malte. Sans aucun anachronisme, de fiers croisés bardés d'armures pourraient circuler dans ce paysage.

Deux types de construction se distinguent: la massive tour circulaire des citadelles et les bâtiments de plan rectangulaire des châteaux forts. Les citadelles sont communautaires, les châteaux abritent chacun une seule famille. Ces architectures sont de pierre; ce sont les seuls bâtiments traditionnels de ce matériau en Arabie. Les blocs de pierre sont posés les uns sur les autres, des éclats leur servant de joint. Les linteaux sont constitués par d'énormes blocs de pierre, placés en travers



Citadelle en bordure du Djebel Hadjour. Perché à plus de 3000 mètres d'altitude, cet ensemble de tours de plan circulaire ou carré surplombe la grande cassure qui délimite, au nord, le Djebel Hadjour. Ces constructions sont reliées entre elles par des bâtiments plus petits qui font office de corps de garde. ►

Page ci-contre, en bas à gauche et à droite

Le bastion le plus important de tout le réseau défensif du Djebel Hadjour, de toute la frontière au nord du Yémen, est la citadelle de Washra. Elle diffère des autres citadelles par sa disposition même, qui épouse le sommet le plus élevé de la crête (3600 mètres environ). L'appareil est plus élaboré que celui des autres constructions yéménites. Il semble d'ailleurs beaucoup plus récent et mieux entretenu. De longues galeries voûtées et des chemins de ronde relient les différents bâtiments, et cela sur plusieurs étages.

◄ *Chaque ensemble architectural comprend des bergeries, des étables et des remises, construites avec autant de soin que les bâtiments d'habitation. Les toitures en terrasse sont légèrement inclinées afin de permettre aux eaux de pluie (fort précieuses) de s'écouler le long d'un canal mural et de se déverser dans des citernes creusées à même le roc.* ▼

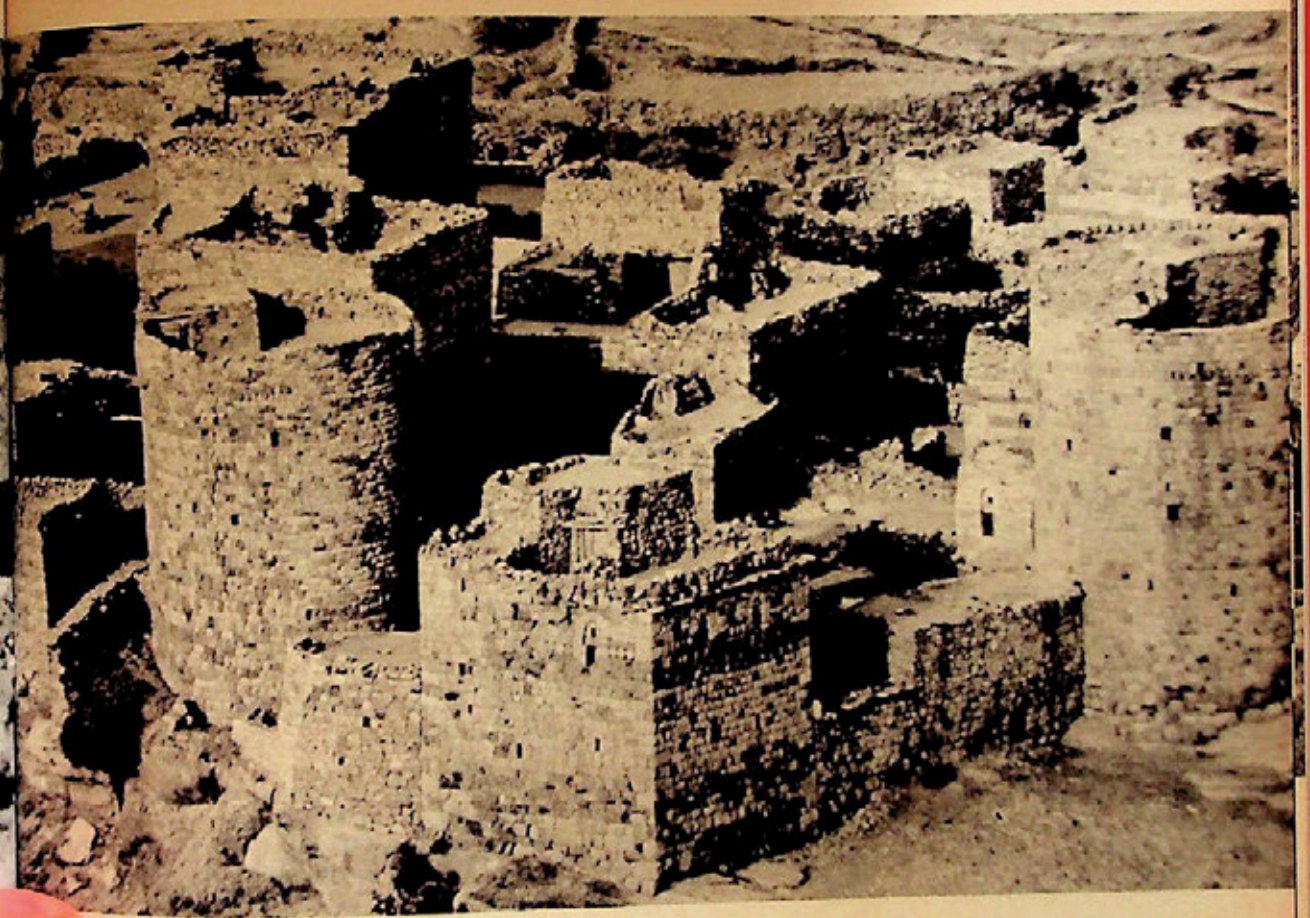
d'un premier arc brisé, le supérieur servant d'arc de décharge. Les ouvertures plus petites, les lucarnes, sont surmontées d'arcs simples ou doubles, aux pierres soigneusement taillées, si exactement calculées qu'il est impossible d'introduire une lame entre elles.

Les châteaux ne comportent en général que deux étages dont le premier est souvent aveugle. Ici chaque bâtiment abrite plusieurs pièces, mais toutes identiques, simples chambres pouvant servir à tous les usages. Les planchers des étages sont de terre battue recouvrant un réseau serré de cannes de milet qui repose sur les voûtes en tiers point des étages inférieurs. Le plafond du dernier étage est soutenu par un enchevêtrement de troncs et de branches d'olivier. Ces branches sont retenues par les blocs de pierre des murs. Sur ce réseau de bois reposent des palmes prises dans un gâchis de terre, enfin un entrecroisement serré de cannes de milet et par dessus une épaisse couche de terre battue. Toutes les toitures sont légèrement en pente afin d'accueillir les eaux de pluie qui s'écoulent ainsi par un conduit de terre le long de la façade jusque dans une citerne creusée à même le rocher.

Ces châteaux, d'appareil uniforme, s'ornent parfois d'une décoration où la disposition des blocs de pierre joue le rôle essentiel. Les blocs, sur certaines rangées ne sont plus posés à plat, mais sur une de leurs arêtes, d'autres forment saillie et dessinent en relief des créneaux

inversés, parfois, le dernier étage est séparé en façade du reste de la construction par un rebord de pierres soigneusement ajustées qui donne à ces bâtiments verticaux une ligne horizontale.

Ces deux projections s'équilibrent, non par elles-mêmes, mais par des perspectives imposées, les plans debout et les arêtes longitudinales du paysage montagneux.



Cette architecture, par ces quelques décorations géométriques, s'intègre si étroitement au site qu'elle ne s'impose plus comme monument, mais comme élément même de cette nature fantastique. Quelques touches d'un badigeon blanc cernant les ouvertures des façades ainsi que les sommets de certains châteaux, les diversifient les uns des autres.

Les citadelles sont plus vastes, elles rassemblent dans leur enceinte des tours d'angle, des donjons et quelques dizaines de bâtiments plus modestes groupés en quartiers.

Les citadelles sont uniquement construites sur la crête qui s'étire sur plus de 30 km et défend vers le nord le Djebel Hadjour. La plus vaste de ces constructions militaires est la citadelle de Washra qui allie ses

fonctions de bastion défensif à celle de prison secrète du royaume et de résidence de l'Emir gouverneur de la province. Son architecture est plus soignée et reproduit en pierre les palais légendaires de Sanaa. Le bois importé des oasis de l'El Jouf et des rives de la mer Rouge a permis la réalisation de bâtiments plus amples de 4 à 5 étages. Les voûtes et les coupoles intérieures sont remplacées par des plafonds que soutiennent des poutres de palmier. Les fenêtres ont été agrémentées de moucharabys et les conduits d'eau le long des façades font place à des gargouilles faites de branches d'olivier évidées. Quelques habitations sont précédées d'un auvent soutenu par des colonnes aux fûts cylindriques que surmontent des chapiteaux « doriques ».

Ce grand ensemble de fortifications défendant l'Hadjour et tout l'arrière-pays yéménite devait répondre à des impératifs stratégiques précis. Il n'a certainement pas été conçu uniquement comme dernier bastion de résistance des rois lors des multiples révolutions et guerres civiles qui ont ensanglanté — et continuent à le faire — l'*Arabia felix* des Anciens.

L'Arabie n'est qu'un vaste désert; seuls son littoral méditerranéen et son angle sud-ouest furent de tous temps des régions prospères où se développèrent des civilisations d'économie rurale, donc sédentaires.

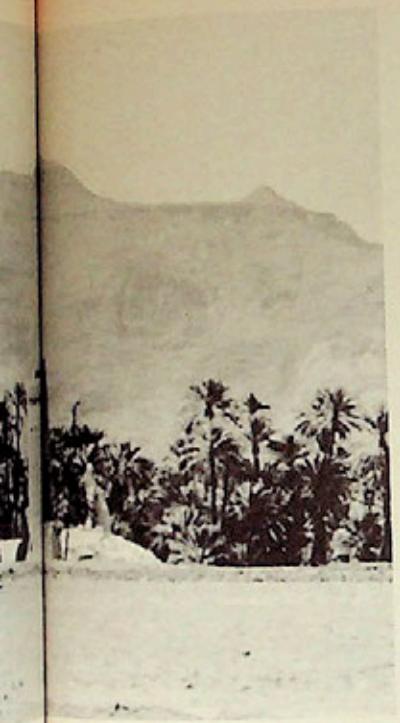
Mais si dans les agglomérations urbaines des provinces méditerranéennes le taux des naissances était bas et la mortalité élevée, si les villes absorbaient donc facilement le surplus de la paysannerie locale, celle-ci n'avait pas besoin de s'expatrier pour assurer sa subsistance. Toute autre était la situation à l'autre bout de l'Arabie. Au Yémen, le sol moins aride et les pluies abondantes avaient permis aux habitants de se livrer très tôt à l'agriculture. La population, en conséquence, avait augmenté rapidement. Mais comme la surface des terres cultivées n'avait pu s'étendre, il en avait résulté une congestion lente dont le pays ne pouvait se libérer qu'en expulsant au-dehors l'excédent de sa population. Force lui était donc de s'enfoncer dans les sables, en marchant vers le nord-est (cf. Benoist-Méchin « Ibn Séoud »). Ce phénomène peut encore s'observer de nos jours, non sur le plan des tribus entières mais sur celui de familles s'exilant en Arabie Saoudite où elles forment l'essentiel de la masse ouvrière.

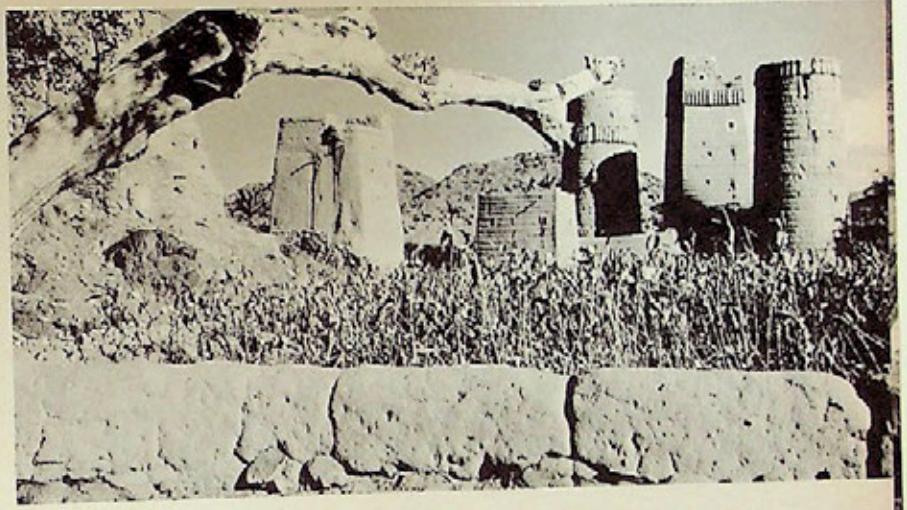
Mais si au XX^e^ siècle ces départs ne sont point dictés par les autorités royales yéménites, autrefois les rois himyarites organisaient le rassemblement des excédents de population et leur exil. Ces tribus chassées d'une terre généreuse, essayèrent au travers des siècles, en s'alliant aux peuples de l'Asir et du Hedjaz, de reconquérir leur pays d'origine. Les attaques venant du désert se firent de plus en plus nombreuses et surtout de plus en plus menaçantes. La barrière rocheuse de l'Hadjour ne suffisait plus à protéger le royaume de Saba et des bastions défensifs furent créés le long de cette frontière naturelle.

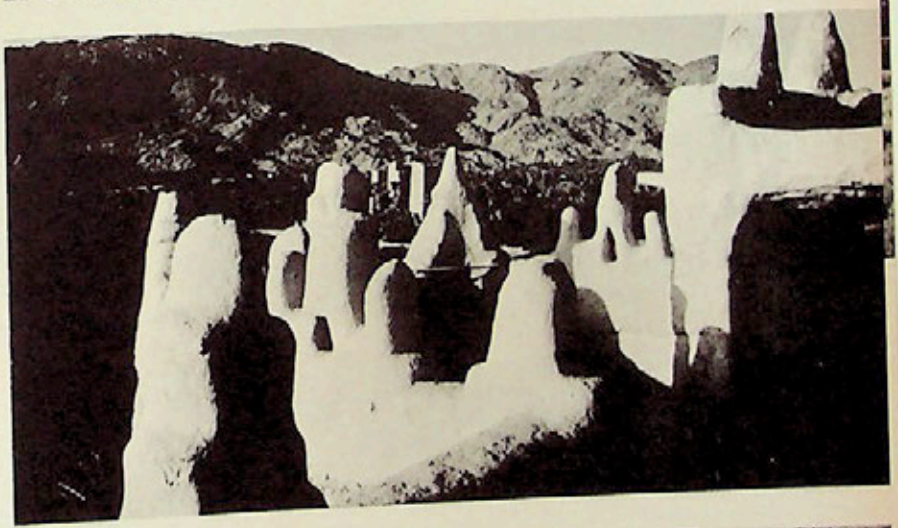
Le Yémen fut cependant envahi, mais par l'ouest. L'empire éthiopien avait débordé les côtes de l'Afrique et avait fait du Yémen sa plus riche province. En 631, les armées d'Ali, jeune cousin de Mahomet, contournant la barrière de l'Hadjour, imposaient l'Islam aux Coptes yéménites.

Dès le X^e^ siècle, le Yémen reprit son indépendance et se repeupla. Le long flux de ses populations excédentaires reprit, le cycle historique recommença. Les anciennes fortifications de l'Hadjour furent complétées par des citadelles défendant les vallées des oueds, principales voies de pénétration éventuelle pour les tribus nomades du nord.

Cette barrière se montra efficace en 1927, quand Ibn-Saoud se heurta à cette « Ligne Maginot » qu'il ne put enfoncer, l'obligeant à évacuer les basses vallées de l'oued More et, sous la pression diplomatique anglaise, de reconnaître le Yémen comme Etat souverain.







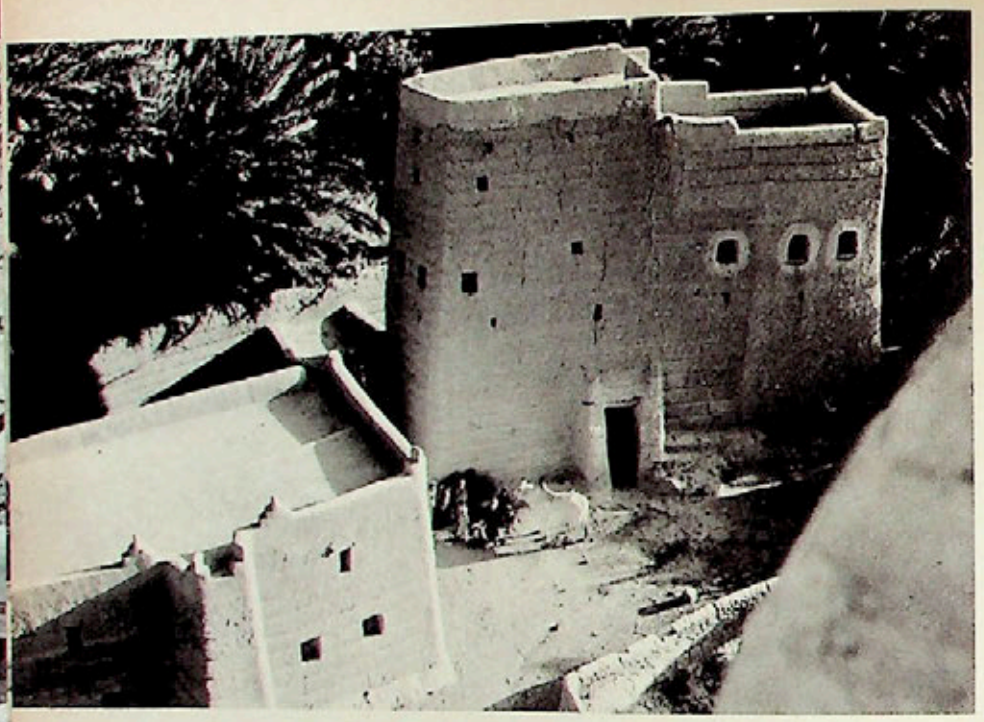
L'El Jouf (ou Jauf) est une vaste dépression à l'Est du Yémen. Les oued donnent vie à une succession d'oasis. Les habitations, sortes de buildings de terre battue se dressent en bordure des puits. Ces constructions peuvent atteindre plus de vingt mètres de hauteur.

Ci-contre, de haut en bas

Les fermes de l'El Jouf s'élèvent au milieu des champs, afin de faciliter la surveillance, mais pour ne pas trop empiéter sur les terres arables, les bâtiments sont construits en hauteur.

Comme la plupart des architectures de style soudanais, les créneaux sont l'objet de soins particuliers, ils semblent une couronne éclatante au sommet des demeures aristocratiques.

La décoration des bâtiments apparaît surtout sur les façades des appartements des femmes. Les fenêtres sont entourées de rebords de terre battue à la chaux et souvent surmontées de lucarnes aux vitraux multicolores.



Chacun des bâtiments des fermes de l'El Jouf reste indépendant et abrite une seule famille de cette communauté agricole bien que l'ensemble des constructions soit entouré d'une même palissade.

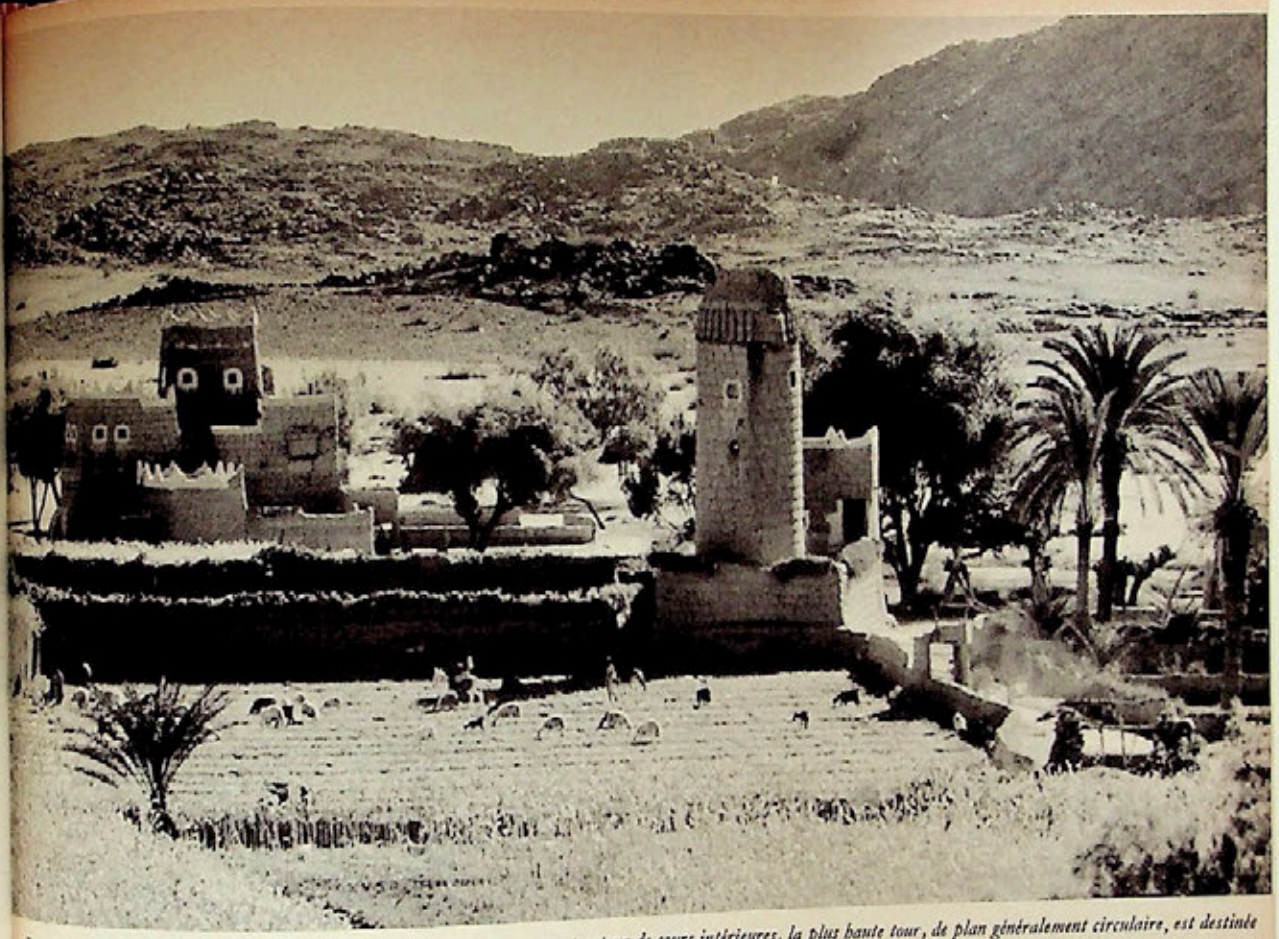
Les riches demeures s'ornent de triglyphes et de bandes en relief, qui, outre leur caractère décoratif, servent à diriger les eaux de pluie. Le dernier étage est parfois surmonté par un petit pavillon et une terrasse, mosquée personnelle du propriétaire.

Sous le règne des Imams Yahyah et Achmed, le Yémen refusa énergiquement toute intrusion étrangère. Jamais le Djebel Hadjour ne put être découvert par des missions archéologiques, donc, aucune datation ne peut être donnée à ces centaines de châteaux forts.

Que ces constructions remontent à une haute antiquité nous semble improbable. En effet, il suffit de comparer les photographies du Djebel Hadjour à celles prises à quelques kilomètres de Najran: ces dernières nous montrent des ruines himyarites dont les inscriptions ne laissent aucun doute. Les murs himyarites étaient composés de blocs colossaux, taillés à la perfection et souvent décorés de signes épigraphiques. Rien de tout cela en Hadjour, la construction y est beaucoup moins soignée et jamais nous n'avons pu y découvrir quelque élément antique.

L'absence de toute décoration figurative nous incline à penser que ces constructions sont probablement postérieures à la pénétration de l'Islam. Cependant, le plan même de ces édifices fait penser aux reconstitutions de certains éléments du temple de Salomon (musée de Montserrat). Dans les bâtiments mêmes, on peut observer des éléments d'époques différentes, dont certains pourraient remonter aux premiers siècles de notre ère.

Il est donc probable que ces châteaux et citadelles, dans leur aspect actuel, ne sont qu'une suite d'architectures militaires, continuellement restaurées et parachevées sur des bases plus anciennes. Certaines de ces constructions ont des origines antiques, d'autres en sont exemptes, mais toutes gardent un style particulier à cette région du globe:



Dans les exploitations agricoles de l'El Jouf, dont les bâtiments se groupent autour de cours intérieures, la plus haute tour, de plan généralement circulaire, est destinée à l'observation des propriétés et à la surveillance des esclaves travaillant aux champs de millet.

l'alliance des châteaux de notre Moyen-Age et des demeures traditionnelles musulmanes.

Enfin, continuant notre voyage vers l'est, aux approches du grand désert du Roba-el-Khali, nous découvrons une architecture locale qui en impose par son allure moderne, par l'élancement prodigieux de ses buildings. Ici la pierre a disparu, les habitations et tous les bâtiments sont construits en torchis. Les murs ont plus de 30 centimètres d'épaisseur et sont constitués par de minces et larges briques séchées au soleil, jointes par de la terre mouillée. Le tout est recouvert d'un gâchis formant de longues bandes horizontales se relevant légèrement aux angles des murs. L'ossature des murs et des plafonds est formée par des troncs de palmiers.

Ces maisons apparaissent le plus souvent comme de hautes tours cylindriques ou de base carrée, s'amenuisant vers le haut. Certaines de ces architectures ont jusqu'à six étages, desservis par un escalier en colimaçon. Les murs de terre protègent très efficacement les habitants des fortes chaleurs du jour, et le froid des nuits du désert ne pénètre absolument pas dans les salles de ces demeures où règne continuellement une douce température (18 à 20°).

Les plans de ces maisons sont des plus fantaisistes; ce sont soit de simples tours isolées, soit des complexes de plusieurs bâtiments réunis par des cours et des rampes reliant le premier étage d'une aile au second étage d'une autre. Les murs des cours sont parfois surmontés d'un étroit « chemin de ronde », mais plus souvent par des branchages qui les protègent des pluies d'orage. L'avant-dernier étage des tours est séparé des autres par une frise triglyphe grossière. Quant au dernier étage, il ne se dresse que sur un tiers du plan de base, formant une chambre, sorte de poste de vigie. Le sommet de ces tours est couronné par des créneaux de style arabe.

En quelque sorte, ces immenses constructions dont certaines atteignent plus de trente mètres de haut, sont la réplique en matériaux périssables des châteaux de l'Hadjour, mais ici les bâtisseurs ont pu se livrer à plus de fantaisie, le matériau de construction s'y prêtant mieux. De plus, ces demeures s'ouvrent largement vers l'extérieur sur des jardins, des champs et des vergers.

Toutes ces constructions sont unies par l'oued qu'elles bordent, formant de part et d'autre de celui-ci des villes-rues, dont les plus importantes s'étirent sur plus de 15 km.

Ainsi dans cette seule contrée, la nature, l'histoire des impératifs militaires et l'économie florissante d'un siècle ont imposé à des hommes de même race, de même civilisation, des variations architecturales qui font de leurs villes et de leurs villages des ensembles de monuments totalement différents.

Il serait vain de préférer tel style d'architecture du Sud-Arabe à tel autre, chacun réalisant l'exploit de donner en un point précis, au milieu d'un décor naturel déterminé, toute la valeur d'une architecture à l'échelle de ses constructeurs, guidés par des principes de simplicité morale et religieuse, et réalisant toujours l'intégration de leurs œuvres dans un paysage fantastique. La fusion de tous ces éléments est parfait, aussi réussi que nos châteaux Renaissance du Val de Loire.

DOCUMENTA III

par Luce Hoctin

Cinq ans après Documenta II, dix jours à peine après l'ouverture de la XXXII[e] Biennale de Venise, l'exposition internationale Documenta III a été inaugurée à Cassel à la fin du mois de juin dernier. Conçue dans un esprit et selon un mode de présentation totalement différents, avec d'autres principes et d'autres perspectives, jeune encore et moins rodée, Documenta échappe encore aux miasmes qui de plus en plus empoisonnent Venise. Et malgré la température caniculaire de ce presque Centre-Europe, on eut l'impression d'y respirer un air frais, après l'atmosphère empestée, tristement étouffante de compétition non sportive, de maquignonnage, de surenchère de chauvinisme artistique — le plus détestable de tous, — qui détériore à mort la plus fameuse des Biennales.

« L'idée directrice de Documenta III », écrit dans son introduction le D[r] Werner Haftmann, « c'est que l'art n'est rien d'autre que l'œuvre des grands artistes. Elle mise sur la personnalité. Elle énumère des centres de gravité. Sans poser d'avance une quelconque mise en relation, elle juxtapose les œuvres et les individualités... Cette fois, nos efforts visent exclusivement l'art pris à sa source — la personnalité. Pris en ce sens, l'art n'a ni le caractère d'une maquette, ni celui d'une esquisse, mais celui d'une projection, lancée hardiment au-delà de toute fonctionnalité momentanée. Il ne dérive d'aucune intention pédagogique, il est le résultat du démêlé inconditionnel et opiniâtre d'un esprit individuel avec lui-même et avec son « monde ». Il est libre de tout lien social, c'est un événement isolé et valable pour lui-même, il tient tout dans son propre combat et dans le dialogue avec sa propre histoire... Le mot « moderne », qui ne quitte guère nos lèvres, représente lui-même une limitation de l'incroyable liberté régissant le domaine de l'art. Voilà ce que prétend montrer Documenta III ».

La citation à dessein, est un peu longue, et j'aimerais en souligner certains termes. Car il faut particulièrement savoir gré aux organisateurs de Documenta III d'avoir redit clairement une vérité aussi fondamentale que la primauté inconditionnelle de la liberté créatrice. En un moment, surtout, où le monde de l'art est la proie de polémiques tendant plus ou moins intentionnellement à la minimiser, au profit de puissances indiscutables, mais secondaires et non déterminantes. Ils ont ainsi tenté de donner ses chances maxima à la vision d'une activité artistique dégagée des étiquettes limitatives d'écoles ou de nationalités et des théories à priori. Et aussi des rivalités hargneuses, puisque jusqu'à ce jour, Documenta a eu la sagesse de ne pas attribuer de Prix.

Une aussi vaste exposition, fondée sur ce principe, était une entreprise difficile comportant d'inévitables risques. Pour le choix des artistes, elle engageait les responsabilités, d'ailleurs entièrement assumées, d'un Comité groupant autour du Prof. Arnold Bode des « esprits indépendants et connaisseurs... » tels que le D[r] Werner Haftmann (déjà cité), MM. Will Grohmann, Werner Schmalenbach, Eduard Trier et quelques autres, avec, aussi, M[me] Jasia Reichardt (Londres), et MM. Giuseppe Marchiori (Milan et Venise), Zoran Krzisnik (Ljubliana) et Peter Selz (New-York). Il me paraît assurément un peu regrettable qu'aucun nom venant de Paris ne figure dans cette constellation, mais il serait dangereux et probablement inexact d'attribuer au fait une signification négative de discrimination nationale ou artistique. Documenta prétend se placer au-dessus des ambitions d'ordre national et des ostracismes. Aboutissement du rêve qui a soutenu l'énergique résistance de son promoteur le Prof. Bode aux longues années de l'oppression nazie, elle ne veut envisager les caractéristiques nationales que dans la perspective mineure qui est la leur, comme les particularités de la vaste communauté internationale de l'art.

En corollaire du libre choix des organisateurs, j'ai noté, parmi les artistes exposés, des absences que je déplore. Entre autres, s'agissant des générations plus anciennes, celle de Victor Brauner dont l'œuvre — peinture, sculpture et dessins — est dans le Surréalisme l'une des plus signifiantes comme « support de voyance »; celle de Duchamp ferment de l'art moderne, ancré au cœur de l'actuelle explosion artistique américaine et pourtant insuffisamment représenté par un seul petit dessin; celle de Lucio Fontana, pour sa liberté et son action de nihiliste-constructeur. Trois jeunes artistes allemands, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, lui dédient un hommage à Documenta III; mais sa présence me paraîtrait beaucoup plus justifiée que celle, par exemple, de Vedova et de son théâtre faussement expressionniste aux grosses ficelles. Parmi les jeunes, des artistes de tendances diverses ou divergentes comme Saby, Mathieu, Ferro, Baj, Crippa, Cremonini, Biasi, del Pezzo, Claude Georges, Viseux, Takis, Delahaye, Waldberg, Cavaliere, méritaient aussi d'être exposés, soit pour l'acuité et le dynamisme de leur personnalité, soit pour la singularité de leur vision.

Telle qu'elle est, néanmoins, Documenta III donne beaucoup à voir. Et d'abord, le tableau d'ensemble de l'art moderne qu'elle esquisse en manière de toile de fond ou de substructure au complexe agglomérat d'actualité présenté en outre au Museum Fridericianum et à l'Orangerie, constitué par une collection de 500 dessins modernes et une suite de cabinets consacrés chacun à un maître de l'art contemporain, qu'abrite l'Alte Galerie.

A elles seules, elles valent l'une et l'autre, qu'on vienne les voir de loin et qu'on s'y attarde longuement. La collection de dessins est particulièrement

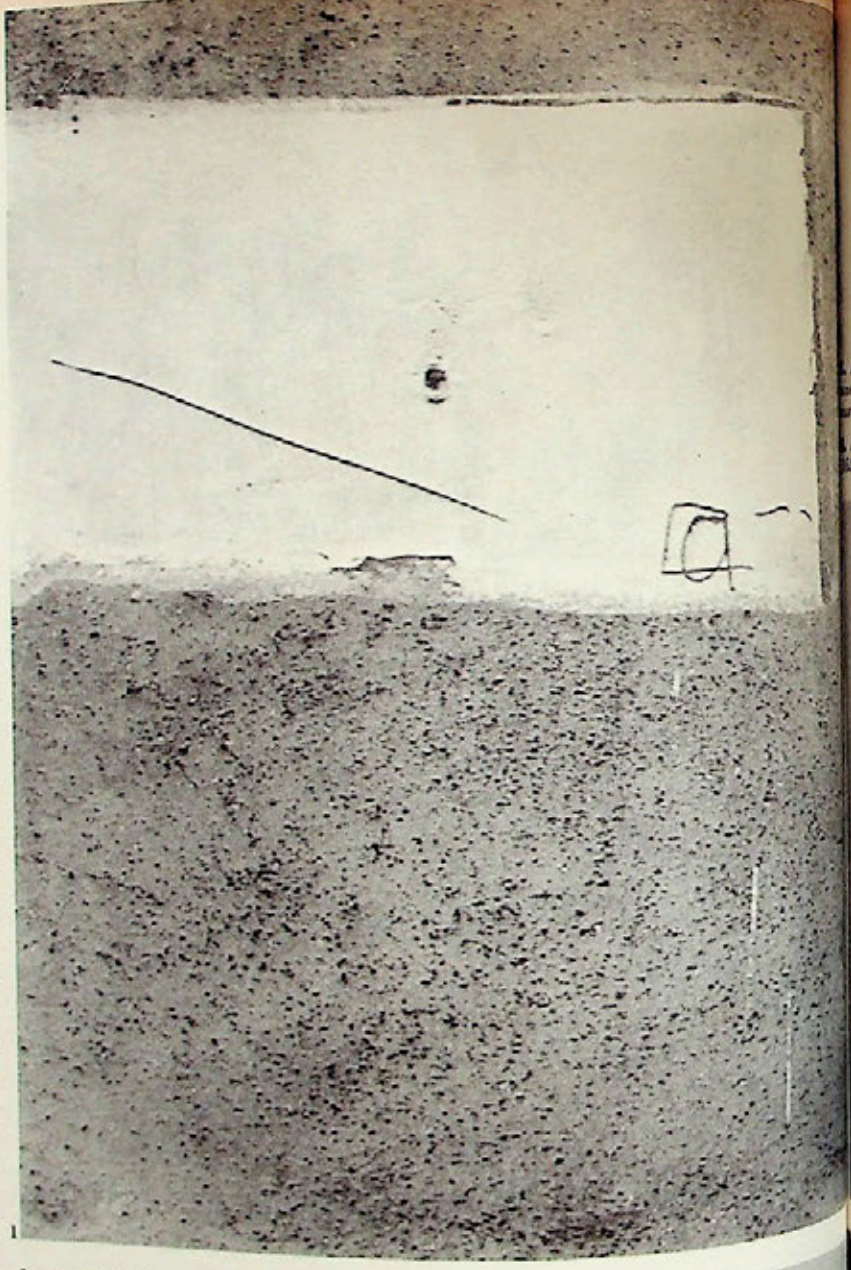
Bernard Schultze: Relief-Combinaison. *1964. Elément d'un tryptique. 190 × 150 cm.*

remarquable par le choix, la diversité, la présentation et les significations qu'elle revêt. De Cézanne et Seurat, Van Gogh et Toulouse-Lautrec aux jeunes artistes qui ont à peine commencé leur aventure ou l'ont achevée trop tôt, comme Kitaj, Masurovsky, Dado ou Réquichot — dont la présence, en l'absence de bien d'autres, peut surprendre — elle retrace par leurs aspects les plus secrets et les plus spontanés bon nombre des chemins de l'art moderne. Dessins de sculpteurs, dessins de peintres ou simplement de dessinateurs, cette mise à nu, qu'elle soit de Rodin ou de Klee, d'Ensor ou de Morandi, de Klimt, de Léger ou de Josef Hegenbarth, de Bellmer ou de Michaux, de Franz Marc ou de Permeke, possède le privilège de faire momentanément oublier l'histoire et la polémique. Ecriture, construction, cri, geste, ombres et lumières, architecture, allusions, lignes ou points, tourbillons, ébauches, le dessin dévoile la richesse des êtres et leurs incertitudes et jette une clarté confidentielle sur le jaillissement et l'élaboration de l'œuvre.

Le même oubli salutaire et vivifiant de l'histoire, sa négation momentanée, le sentiment de l'intemporalité de l'art naissent aussi de la présence de certaines des œuvres exposées dans les salles du premier étage de l'Alte Galerie. Comment, en effet, ne pas être bouleversé par la fraîcheur de Matisse, par l'éblouissante jeunesse et la liberté de *La femme couchée au bouquet*, *Le peintre et son modèle*, ou *Le déjeuner sur l'herbe* d'un Picasso de 80 ans, par le lyrisme des *Paradis* d'un Chagall de 75 ans, par l'actualité dans notre époque qui assiste, enthousiaste ou scandalisée à l'extravagante renommée d'un Rauschenberg, et malgré leur appartenance à l'esthétique cubiste, des *Schmerzbilder* de Schwitters, des années 1919 à 1921. A certaine hauteur, les dates en art peuvent devenir dérisoires; et c'est l'honneur d'expositions de ce genre de le rappeler.

Vingt-neuf noms ont été choisis parmi les artistes considérés comme des personnalités éclatantes de l'art contemporain, et pour chacun d'eux, une section de son œuvre jugée plus décisive ou plus incomprise. Sept sculpteurs seulement: Lehmbruck, Brancusi, Laurens (peut-être le mieux ou le plus complètement représenté), Gonzalez et Arp, dont l'œuvre est déterminante dans la naissance et l'évolution de la sculpture d'aujourd'hui. Que n'y a-t-on joint Pevsner? Giacometti fait ici, étrangement, figure de solitaire. Quant à Marino Marini, sa présence dans cette section me semble prématurée. Mais elle s'explique par l'influence et le prestige indéniables dont jouissent son œuvre et son enseignement en Allemagne.

Côté peinture, l'expressionnisme allemand est à juste titre largement représenté. Et j'ai trop souvent regretté l'indifférence de Paris, qui ne l'a guère accueilli avant l'exposition de 1960 au Musée d'Art Moderne, *Les Sources du XX^e siècle*, pour ne pas m'en réjouir.



1. *Antoni Tapies:* Blanc et ocre. *1956. Sur toile. 162×130 cm.*

2. *Télémaque:* Maman, papa est blessé. *1963. Tableau en caséine. 162×130 cm.*

Sa véhémence tourmentée ou agressive et sa stridence véhiculent une densité humaine troublantes par elles-mêmes, et d'une force explosive qui s'est communiquée à plusieurs courants de la peinture contemporaine. De Soutine, qui est dans l'Ecole de Paris l'un de ses rares continuateurs, mais non des moins exaspérés, les organisateurs de Documenta III auraient voulu présenter une série de tableaux des années 20. Mais les collectionneurs réticents se sont refusés pour des motifs idéologiques, à les envoyer en Allemagne. (Pour les mêmes raisons l'Américain Mark Rothko à qui on réservait une salle spéciale a refusé d'envoyer ses propres toiles.) On a dû se limiter à quatre ou cinq œuvres d'époques variées. Comparé à ce monde, celui de Bonnard semble tout baigné de voluptueuse tendresse, et celui d'Oskar Schlemmer plongé, un peu comme celui de Chirico, dans une rêverie métaphysique.

La présence de Miró et de Max Ernst, avec, entre autres les *Hordes* tourmentées de 1927, celles de Mondrian et de Léger sont aussi indiscutables ici que celles de Braque, de Picasso et de Kandinsky. Pour ce dernier on n'a pu réunir que des œuvres rigoureusement géométriques des années 1929-1931, et c'est dommage. La libre inspiration des *Improvisations* lyriques de l'époque du *Blaue Reiter* s'y est quelque peu épuisée. J'aurais également préféré les petits formats de Wols et surtout ceux de Klee, doués d'un pouvoir poétique de choc, aux toiles tardives de grand format. Mais ici, le choix est intentionnel. On a voulu les sauver du danger d'être appréciés l'un et l'autre comme des petits maîtres du gracieux et de la fantaisie. Appréciation injustifiée surtout pour Klee. La grandeur d'un peintre ne dépend pas de ses formats.

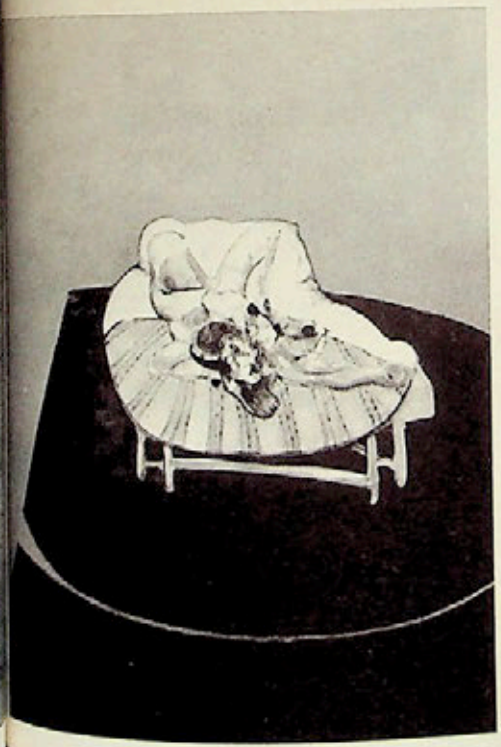
Ces deux expositions, en dépit de l'absence d'intentions explicitement didactiques, enseignent pourtant ceci, que confirme le panorama de l'art actuel présenté parallèlement: à savoir que les révolutions ne sont pas plus quotidiennes en art qu'ailleurs, et que les ruptures totales sont rares. Une continuité ténue serpente au sein de la diversité, des contradictions et des contrastes, dans l'apparente discontinuité d'un monde dont les lois sont l'alternance et la dialectique. Mais cette continuité n'apparaît souvent qu'*après*; elle se laisse difficilement percevoir dans la confusion et la dispersion du présent, et son devenir est imprévisible. Ce qui voue à l'inanité dans ce domaine la plupart des proclamations pseudo-prophétiques et des arrêts de mort trop hâtifs. A l'occasion de Documenta II, un critique parisien attentif et averti pouvait écrire: « le débat... n'est plus aujourd'hui entre l'abstraction et la figuration comme il y a trente ou même quinze ans, mais entre les divers modes d'expression abstraits ». Discutable dès ce moment-là, ce jugement était partagé pourtant par bien des esprits lucides et combattifs. Cinq ans plus tard, personne de ceux qui ont des yeux pour voir ne pourrait l'énoncer. Les modes d'expression figuratifs ont réenvahi sous des formes imprévues un univers qu'ils n'avaient d'ailleurs jamais totalement déserté. La condamnation sans appel d'un mode d'expression pictural, à une époque donnée, dissimule en effet une menace de limitation de la liberté créatrice, donc, de la vitalité de l'art et se voue elle-même à l'échec. Il est évidemment malaisé de dépister dans des manifestations de l'ampleur et de la complexité de Documenta les lignes de plus grande force qui aimantent les jeunes générations et les lancent sur leurs routes de demain; d'autant plus que ni l'ampleur, ni la complexité ne peuvent éviter des absences dont il faut tenir compte. Mais ce qui, par contre, saute aux yeux, c'est que la théorie critique ou esthétique, n'*invente* jamais rien. Comme la morale, elle ne fait qu'*entériner*.

En conséquence, on ne voit pas très bien comment l'apparition du Pop Art, par exemple, qui déclenche fureurs et délires, peut autoriser à sonner le glas des formes d'art abstraites dont certaines sont actuellement en pleine évolution. (Je pense particulièrement à celles qui au-delà des plastiques cinétiques s'emparent du mouvement, de la lumière, de l'électromagnétisme... pour en faire leur matériau). Ce dogmatisme absurde, est aussi néfaste et stérilisant que l'autre. D'où l'opportunité de la proposition déjà citée « que l'art n'est rien d'autre que l'œuvre des grands artistes », et la nécessité qui s'impose d'urgence de ne plus le ravaler au rang d'un rayon des Galeries Lafayette ou d'une boutique de couturier où les exigences de la mode et de la nouveauté contraignent à solder en hâte à la saison nouvelle les invendus périmés de la saison dernière. Aucun mode d'expression, aucun langage n'est à-priori condamnable. Par lui-même, il n'est rien. Son efficacité et son pouvoir ne résident que dans sa rencontre avec la nécessité de l'artiste qui l'emprunte, l'adopte, l'assimile, le bouscule, le triture, l'élargit, l'approfondit, le réinvente, et lui impose sa mesure.

C'est ainsi que l'Espagnol Tapies, poète de l'ascétisme pictural et peut-être de la mort, réussit depuis des années, avec une impressionnante grandeur, à tirer de sa fidélité à une technique, à une matière, à quelques couleurs et à quelques signes d'infinies modulations. Burri, au contraire, auquel on le compare souvent en dépit de leurs dissemblances, amenuise la force expressive de son langage dans certaines de ses œuvres récentes, peut-être par un souci excessif de renouvellement du matériau. Sam Francis élargit aux dimensions d'un espace illimité l'espace limité de ses vastes toiles. Les trois panneaux de l'escalier de la Kunsthalle de Bâle, disposés en lanterne dans une des plus grandes salles du Fridericianum communiquent le sentiment d'une large et vivifiante respiration de l'immensité. Dans le même temps, Francis Bacon continue à cheminer les sentiers de

Francis Bacon: Figure couchée avec une seringue hypodermique. *1963. Huile sur toile. 198×145 cm.*

Fred Thieler: Relief en superficie bleu. *1966×200 cm.*



3

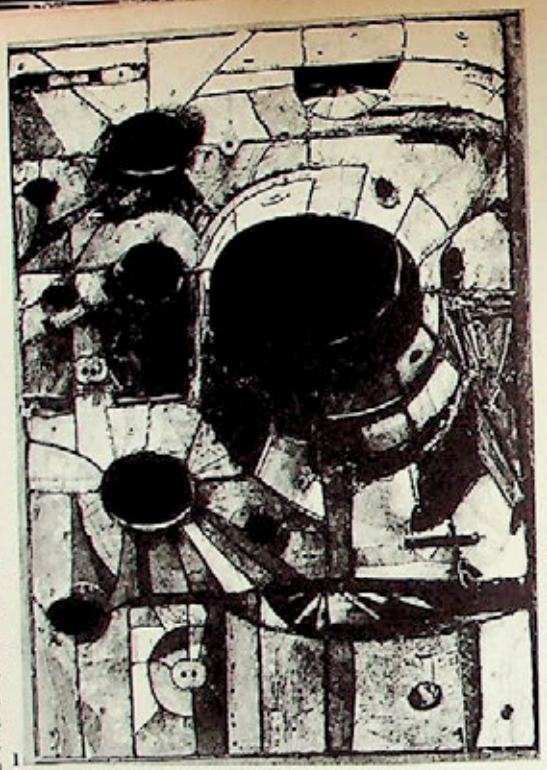
4

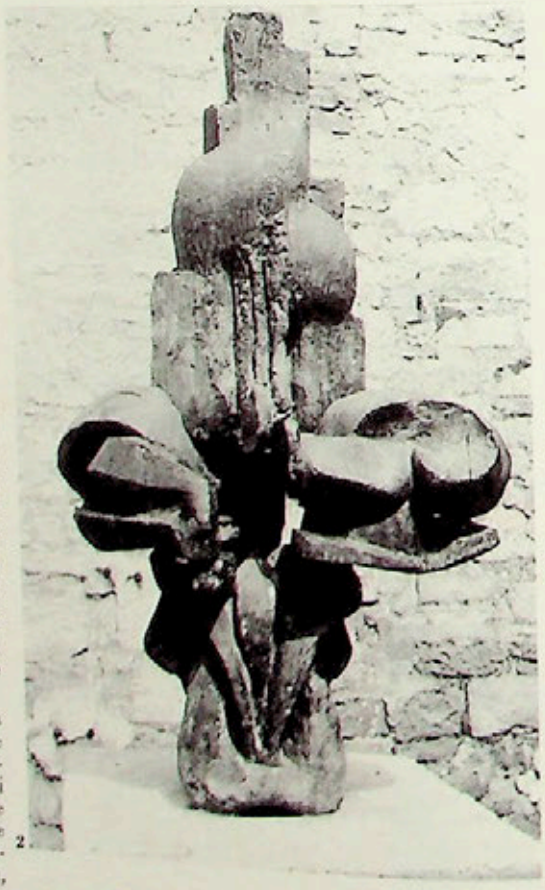
l'horreur, du *Pope with fan canopy* et de *Study for portrait* (1951-1953) jusqu'à la *Lying figure with hypodermic-syringe*, au *Double portrait de Lucian Freud et Frank Auerbach* (1963-1964); il atteint un paroxysme quasi-monstrueux en dénudant jusqu'à la sécheresse l'apparence de ses personnages, en outrant la discordance de sa couleur. Matta décrit les avatars de l'*homme en situation* en termes d'une morphologie identifiable comme une écriture, dans le flamboiement et la phosphorescence de lueurs de fêtes ou de catastrophes (*Dar a la luz un mondo* 1960; *Dehors intérieurs* 1961). Hundertwasser déroule sans trêve les lacis et les spirales de son obsession où s'emprisonnent et s'agglutinent les images de sa fantaisie.

Ce sont là des exemples qui me paraissent particulièrement probants de la coexistence dans le monde moderne d'artistes atteignant leur maturité sans avoir épuisé toutes les ressources de leurs langages plastiques respectifs, de prime abord inconciliables; et sans en être fatalement prisonniers: ainsi, Matta s'approprie momentanément le dénuement et l'âpreté de la terre pour son grand triptyque en hommage à Cuba, *Trinicitta* (1962). Les uns et les autres figurent dans le musée vivant ou musée-pilote que le Fridericianum se propose d'être pour cent jours, « un lieu de rencontre entre l'artiste et son public », où l'art actuel veut être représenté par des artistes des générations de 40 à 60 ans, théoriquement tout au moins. Mais cette discrimination d'âge n'est heureusement pas absolument respectée; il nous est ainsi donné de revoir ou de voir les admirables tempera de Tobey, *From the meditative series* de 1954 ou l'*Open sea* de 1959 qui semble l'œuvre d'un moderne Guardi; les grandes gouaches de Bram van Velde (1960), des tableaux de Baumeister, évocateurs de Kandinsky, (1953), des œuvres récentes de Bissière, de Julius Bissier; la *Genèse I* (1958) ou le *Zarathoustra* (1960) d'André Masson.

Il n'est guère possible, dans les limites d'un article, de dresser un inventaire critique complet des œuvres et des artistes; mais on peut dire assez schématiquement que l'on rencontre ici un certain nombre des personnalités représentatives de notre époque, de celles qui ont contribué à donner à l'art d'aujourd'hui sa physionomie ou son style, soit par les courants qu'elles ont suscités, soit par la manière dont elles les ont infléchis, du Surréalisme aux multiples modes de l'abstraction et de la nouvelle figuration.

Notons cependant — puisque nous avons déjà signalé les absents — que certaines d'entre elles sont insuffisamment représentées. Ainsi, Pollock, à qui Documenta II consacrait une salle d'honneur, et peut-être pour cette raison, n'a plus aujourd'hui que l'honneur d'un tableau. Ce qui est trop peu, eu égard à son importance dans le développement de la peinture contemporaine. Ainsi Riopelle, partisan de l'espace afocal et qui méritait mieux que de montrer assez mal placé ou mal





1. *Lee Bontecou :* Sans titre. *1960. 183 × 150 × 51 cm.*

2. *Etienne Martin :* Nuit Nina. *1951.* Bronze. *185 × 95 × 55 cm.*

éclairé un seul tableau, ce *Rasemottes* plutôt terne, de 1957. L'unique grande toile de Franz Kline dévoile le désarroi d'un équilibre précaire entre l'impulsion du geste et la volonté constructrice. Par ses dernières œuvres, moins structurées que celles des années précédentes, Soulages paraît engagé sur une voie un peu semblable. Et je me rappelle trop ses toiles exposées à la dernière Documenta, dont l'une tout particulièrement m'avait saisie par une grandeur austère de nef d'église romane, pour ne pas supposer qu'il traverse actuellement une période d'incertitude ou de transition. L'Américain Motherwell métamorphose la tache en signe, ainsi que le Japonais Sugai qui hausse ce signe à la dignité du symbole.

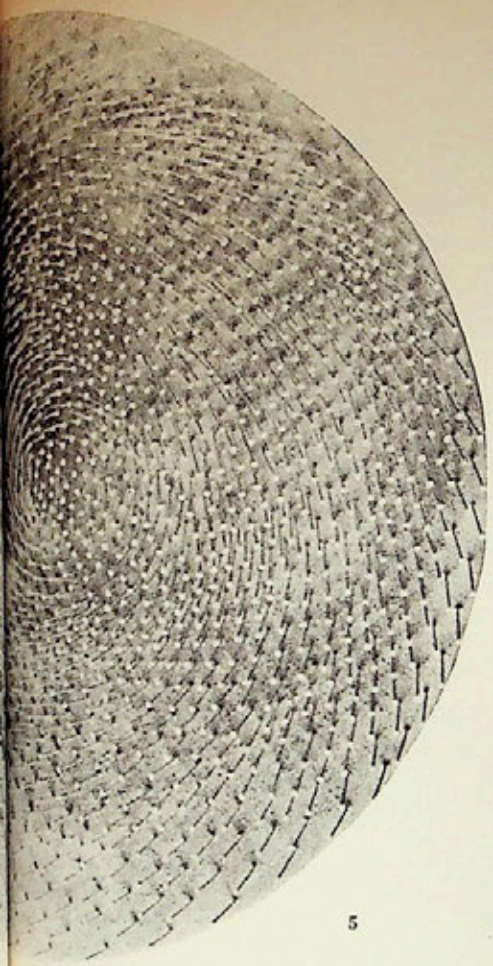
Parmi les Américains, encore, l'accent a été mis sur l'expressionnisme de de Kooning, dans des œuvres figuratives (portraits) des années 1944 et 1954. Mais l'aile marchante et dynamique de la peinture américaine est représentée ici aussi par Jasper Johns et Rauschenberg, avec des œuvres dont la signification déborde de beaucoup celle du Pop Art.

En Europe, le constructivisme continue à marquer bon nombre de peintres anglais, de Ben Nicholson qui en est le pionnier (en Angleterre), jusqu'aux plus jeunes qui ne sont plus toujours abstraits, mais dont la figuration est précise, nette, même un peu sèche. En France, l'abstraction semi figurative est représentée, sans surprise, par Bazaine, Vieira da Silva, Szenès, Lanskoy, etc., de Stael, dont la seule toile présentée à Documenta a perdu toute virulence, tout caractère révolutionnaire, en dépit d'une réelle beauté plastique. Il faut noter aussi les spatialistes — tenants de l'espace afocal comme Dorazio, qui continue à « tisser » son espace, et Messagier, qui le tend comme un velum de lumière; les informels lyriques comme Afro ou Santomaso, expressionnistes comme Jorn et Appel, plus brutal et plus élémentaire.

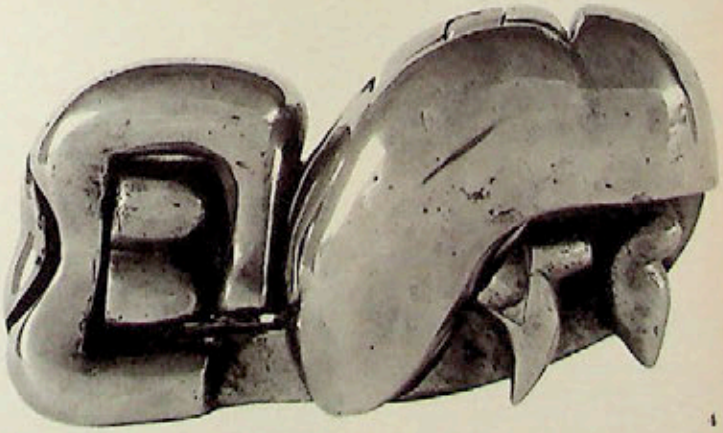
L'Allemand Fassbender fait bouger des formes en métamorphoses; Corneille s'approche d'une nouvelle figuration; Alechinsky anime sa toile d'une foule mouvante aux contours incertains. L'Espagnol Saura — représentant pendant un certain temps de l'automatisme gestuel — débouche sur la recherche et la réinvention de l'expression de la figure humaine.

Le fantastique, qui n'a pourtant pas disparu de l'art contemporain, n'aurait pas grande place à Documenta, si deux salles, à l'opposé l'une de l'autre, n'y étaient réservées à Nevelson et à Schultze. Dans une éclatante blancheur de chapelle, les funèbres catafalques de Louise Nevelson, empilements de caisses noires et d'objets hétéroclites, mais de formes bien définies, et peints de noir, vous happent dans les rais d'un délire organisé avec une lucidité et une précision de mathématicien. Les créatures de Schultze, au contraire, personnages ou monstres déchirés et déchiquetés, figés dans l'immobilité d'une matière qui les engluent, ni sculpture ni peinture mais peut-être les deux à la fois, sortent de la pénombre paradoxalement habillés des fraîches couleurs de la tendresse, à moins que ce ne soient celles des écorchés vifs.

Il naît quelquefois, au cours de cette visite labyrinthique, le sentiment du caractère quelque peu anarchique de la présentation des œuvres en présence. C'est la conséquence logique du refus de mise en relation à priori qui a présidé à l'accrochage, au profit de la libre juxtaposition des œuvres et des indivi-



5

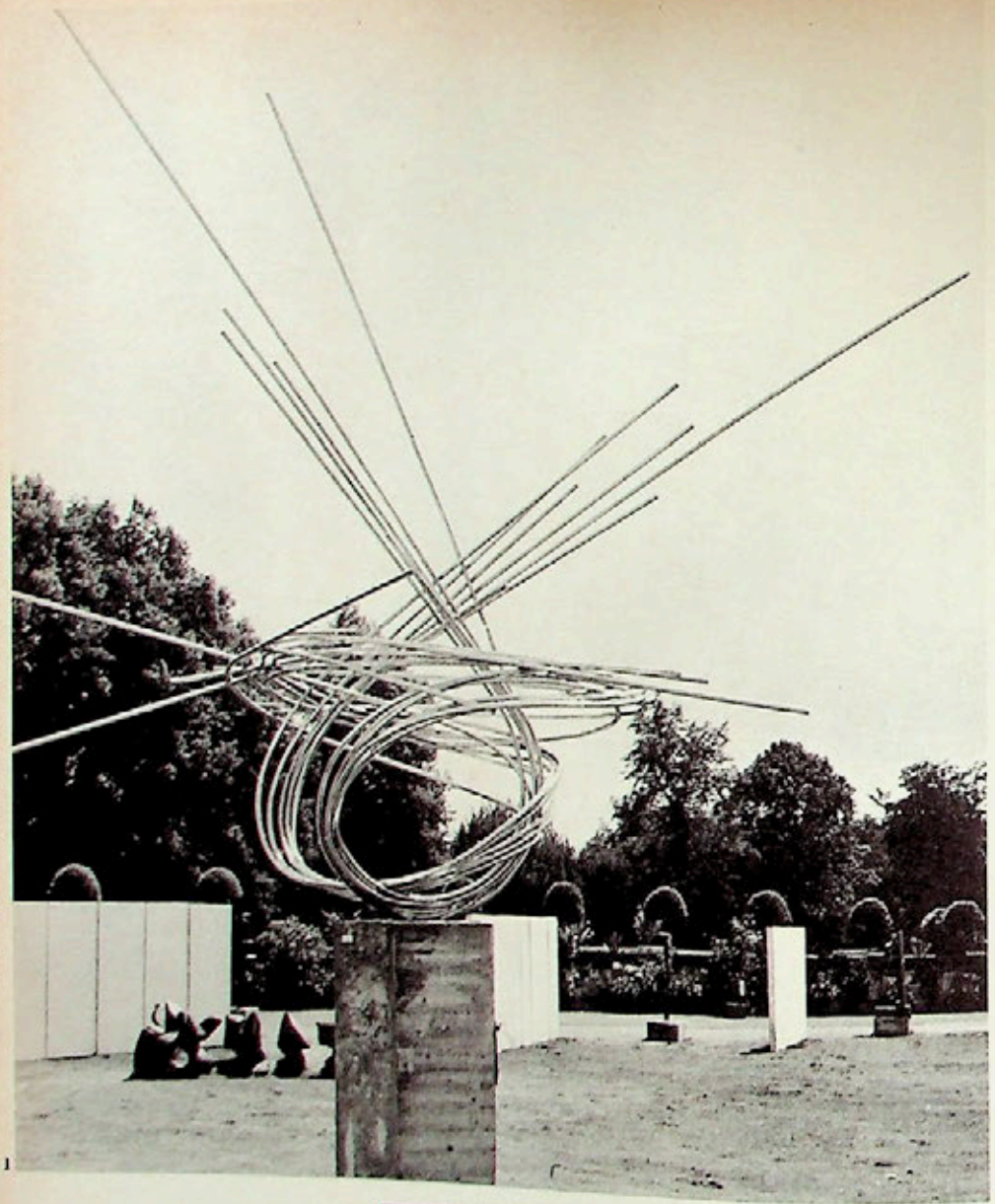


4

3. *Matta :* Malitte. *1962. Huile et sable sur toile. 200×290 cm.*

4. *Berrocal :* Zoraida. *1963. Bronze. 13,5×7×6,5 cm.*

5. *Günther Uecker :* Spirale. *1963. Clous sur toile sur bois. Diamètre : 110 cm.*



1. *Norbert Kricke :* Grosse Mannesmann. *1958-1961. Acier.*

2. *Antonio Saura :* Grande Crucifixion, rouge et noire. *1963. Huile sur toile. 195 × 245 cm.*

3. *Pierluca :* Lacerazione K 63. *1964. Acier noir. 110 × 60 cm.*

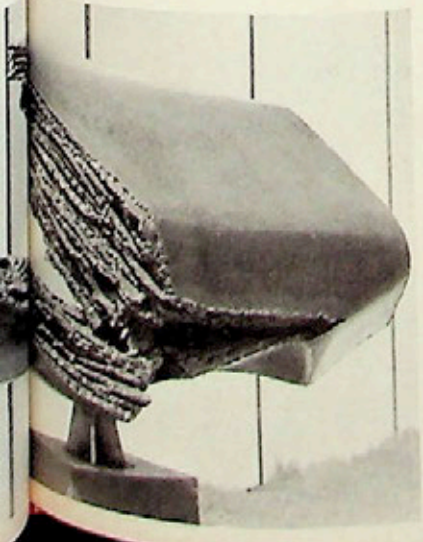
4. *James Metcalf :* Ceantinos. *1963. Laiton patiné. H. 275 cm.*

5. *Alicia Penalba :* Grand dialogue. *1964. Ciment coloré noir. 160 × 300 × 160 cm.*

6. *Asger Jorn :* Dans le battement des ailes des cygnes. *1963. Huile sur toile 200 × 300 cm.*

5

6



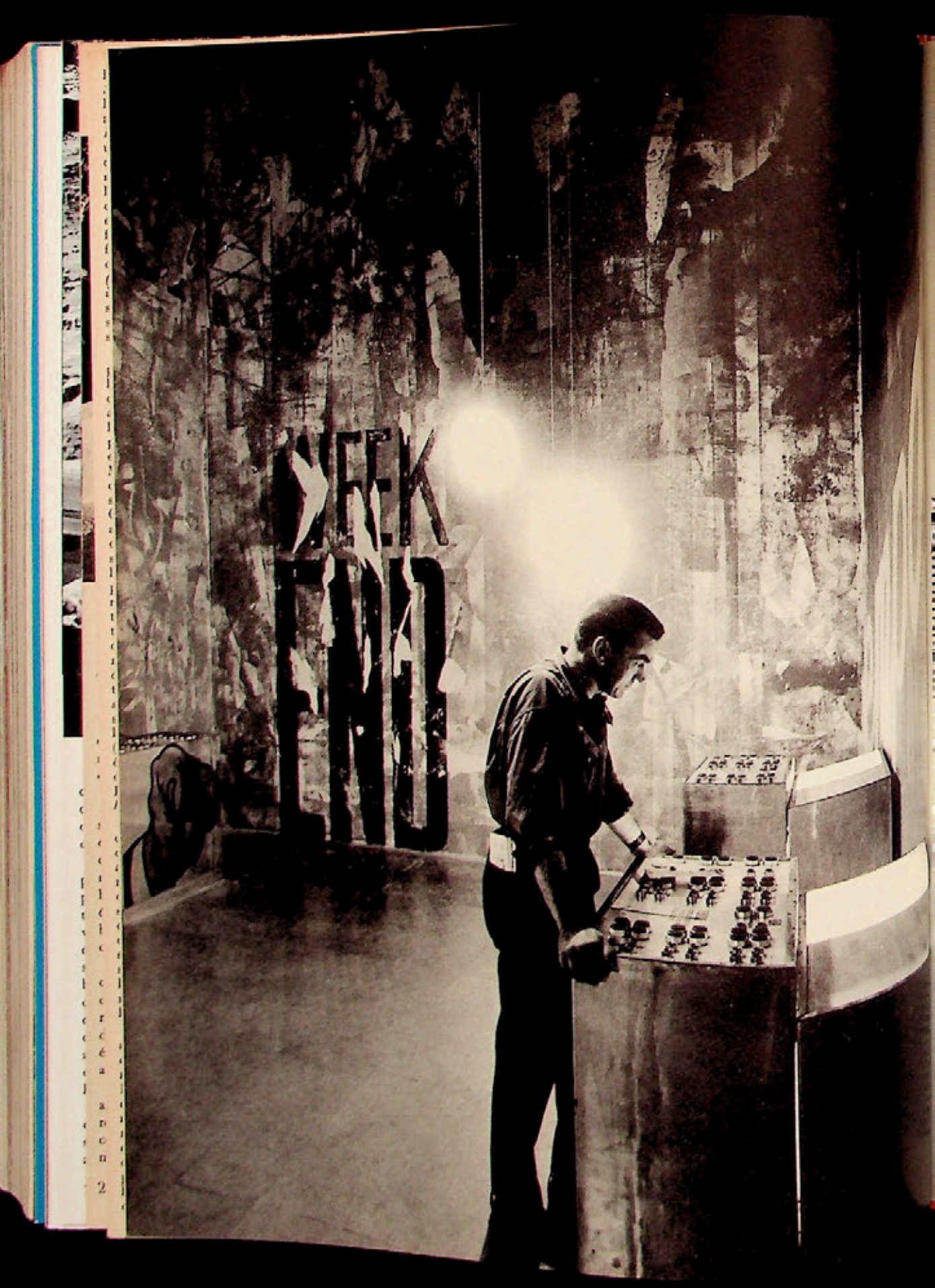
dualités. Il en résulte une certaine confusion, mais en revanche, la vie, la mobilité et l'incessante ambiguité de ce monde n'en sont que plus sensibles. Aspects 1964 représente la section terminale de l'exposition du Fridericianum, et pousse à l'extrême ces caractéristiques. Mise en présence, non pas mise en relation, elle concerne surtout les plus jeunes générations, et par conséquent elle a le mérite de montrer des artistes qui n'ont sans doute guère été vus jusqu'alors au-delà des frontières de leur pays d'origine ou d'élection. Ainsi, l'Américain Kitaj qui vit à Londres et présente des espèces de combine-painting (collages et huile), assez Pop, d'un humour sardonique. Ainsi Télémaque, vivant à Paris après un séjour aux États-Unis, l'un des plus jeunes exposants de Documenta, qui a très intelligemment assimilé la leçon de Gorky entre autres, de certains Pop Artists américains, et s'empare de l'image des objets de la vie quotidienne pour peindre lucidement une satire de ce même monde.

Figures, objets, débris et déchets de la vie réelle réapparaissent, mais appréhendés selon des modes divers et contradictoires, dans bien des œuvres d'artistes jeunes venant d'horizons multiples: l'Américain Larry Rivers, très proche de Rauschenberg et de Jasper Johns, l'Anglais Alan Davie, les Allemands Horst Antes et Klapheck, l'Italien Adami, les Flamands Vic Gentils et Van Hoeydonck.

La sculpture contribue pour une grande part à l'élaboration de la physionomie de ces Aspects 1964. Son panorama (incomplet, malheureusement) se déploie dans le vaste décor de plein air de l'Orangerie de l'Auepark. Autour des dernières œuvres de Henry Moore, dont quelques-unes sont décevantes, et des stabiles de Calder, se groupent les travaux de sculpteurs plus jeunes. L'ensemble est de qualité. Mais il est dommage que le grand Capricorne de Max Ernst, que l'on a pu voir à Paris au mois de juin dernier, à la galerie Alexandre Iolas, n'ait pas pu arriver à Cassel à temps pour l'inauguration de Documenta. Il aurait heureusement complété l'exposition du cabinet de l'Alte Galerie dans un espace à sa dimension, comme le font les sculptures de Laurens et de Arp présentées ici.

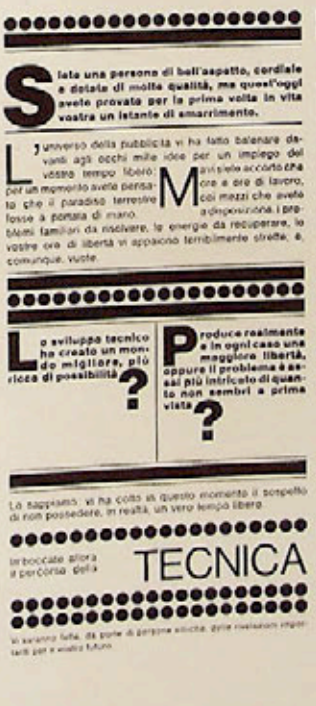
Les sculpteurs dits « du vide » sont moins nombreux qu'il y a cinq ans. Parmi eux, Lardera confirme sa maîtrise dans l'organisation d'une alternance de plaques de bronze et de fer, planes ou spiralées. Ses deux sculptures de moyennes dimensions sont plus faites, cependant, pour l'intérieur que pour le plein air. Brigitte Meier-Denninghoff resserre en sa partie supérieure son assemblage de tiges d'acier soudées et communique à cette rangée de créatures abstraites un effet de marche et de mouvement saisissant. Norbert Kricke jette dans l'espace l'enroulement de ses énormes nœuds d'acier.

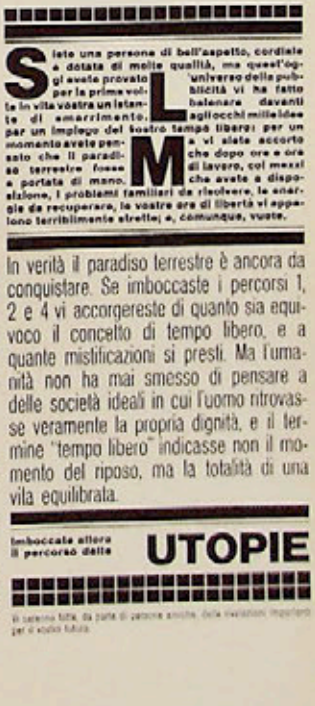
(Suite en page 47)


SEEK
END

A LA TRIENNALE DE MILAN

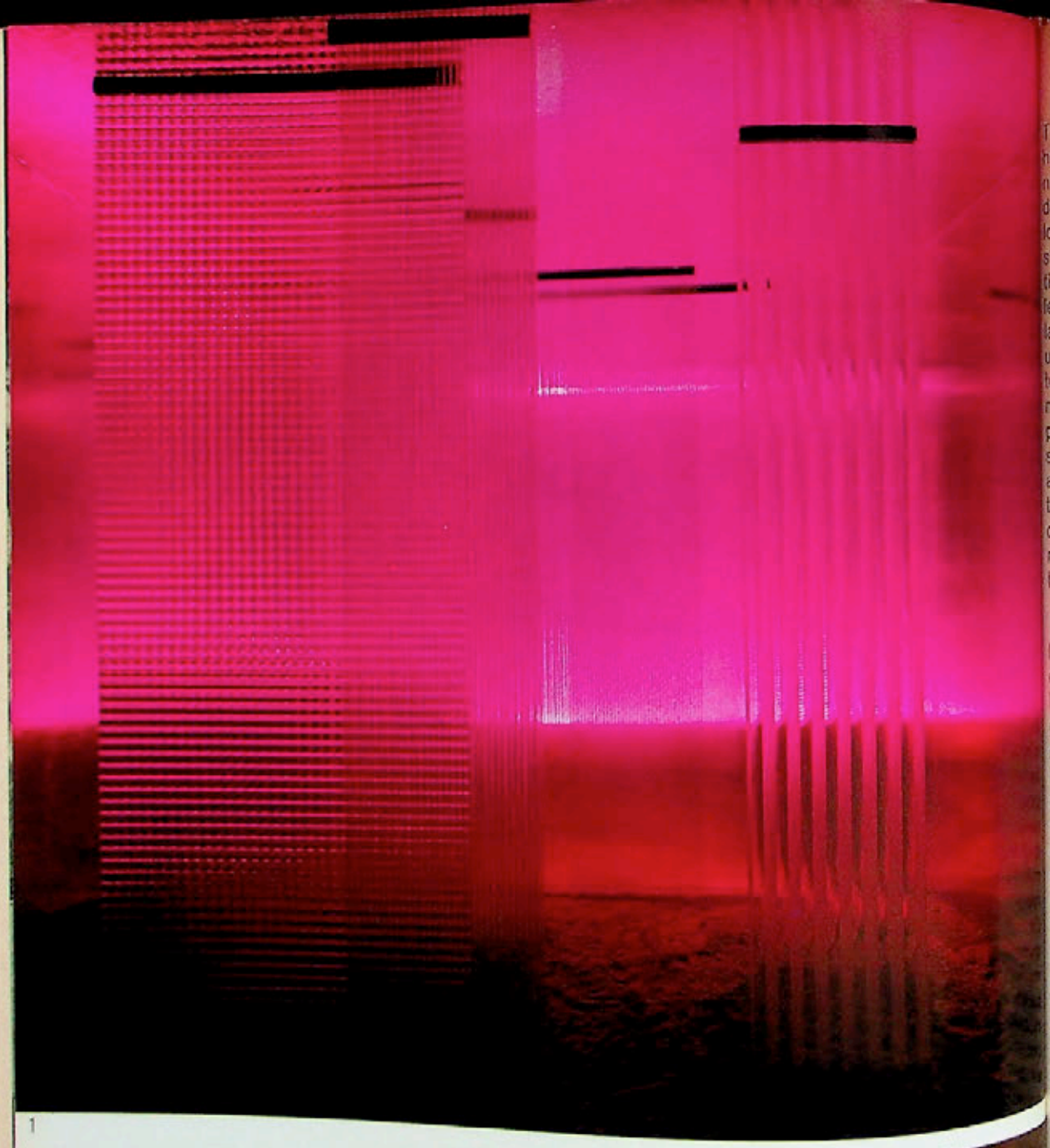
des artistes italiens invitent le public à résoudre avec eux un des grands problèmes contemporains





Après la salle d'entrée, qui évoque les « loisirs » sous toutes leurs formes (voyages, sports, spectacles) dans une ambiance tumultueuse et colorée, on parvient à la « salle de décontraction » — décorée par le peintre Aurelio Caminati — qui est consacrée au « temps vide » et aux difficultés que nous avons à l'organiser. Cinq machines, qui tiennent du juke-box et de la machine à laver (et dont la face antérieure est ornée d'une main à l'index tendu de Lichtenstein), présentent une série de boutons que le visiteur pousse d'après ses goûts, son âge, sa profession: il obtient ainsi un billet portant des notices explicatives sur les deux premières salles et lui indiquant l'itinéraire à choisir parmi les quatre parcours qui l'attendent dans la suite de l'exposition (nous montrons ci-dessus quatre de ces notices). Mais comme il est illusoire de penser que nous sommes capables d'utiliser nos loisirs, les réponses données ne correspondent en rien aux éléments fournis à la machine par la manipulation des boutons.

Reportage Enrichetta Ritter
Photographies Ugo Mulas

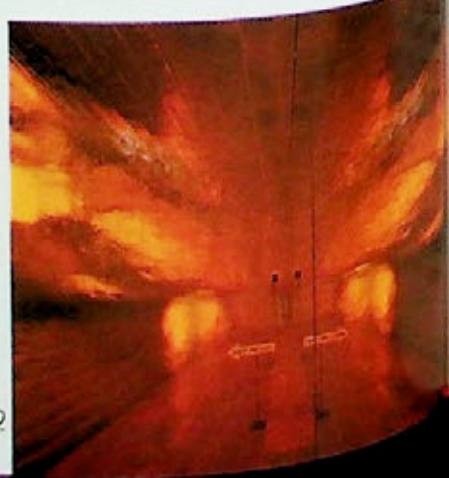


1

1. Lucio Fontana a illustré avec Nanda Vigo le décor du troisième parcours, dont le thème est « l'Utopie », c'est-à-dire les aspirations de l'homme vers un avenir où il pourrait trouver un total épanouissement physique et spirituel.

2. Les différents parcours que le visiteur aborde après la « salle de décontraction » sont déterminés par des éléments géométriques dont les structures sont multipliées grâce à des effets de miroirs et de symétrie qui abolissent peu à peu la notion du lieu et du rapport dimensionnel.

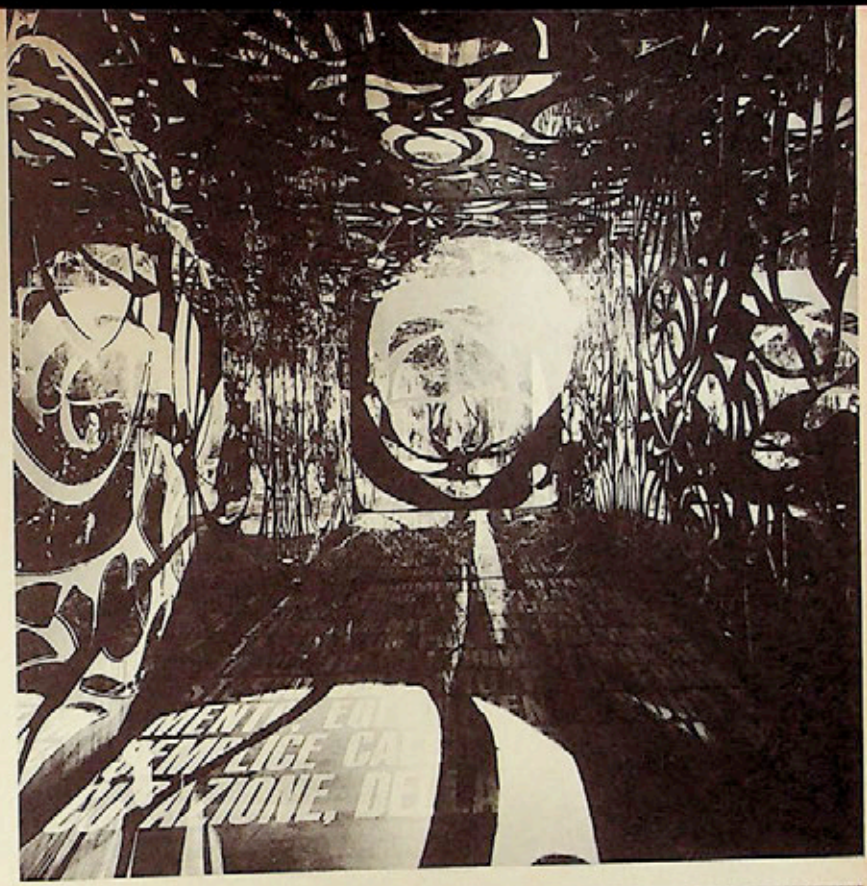
3 et 4. Le premier des quatre thèmes de l'exposition, illustré par Enrico Baj, traite des relations entre le « temps libre » et le développement technique, dans leurs aspects positifs et négatifs. Sur les murs et le sol couverts d'inscriptions se projettent les ombres de structures métalliques et d'énormes découpages où la lumière crée des perspectives inquiétantes.



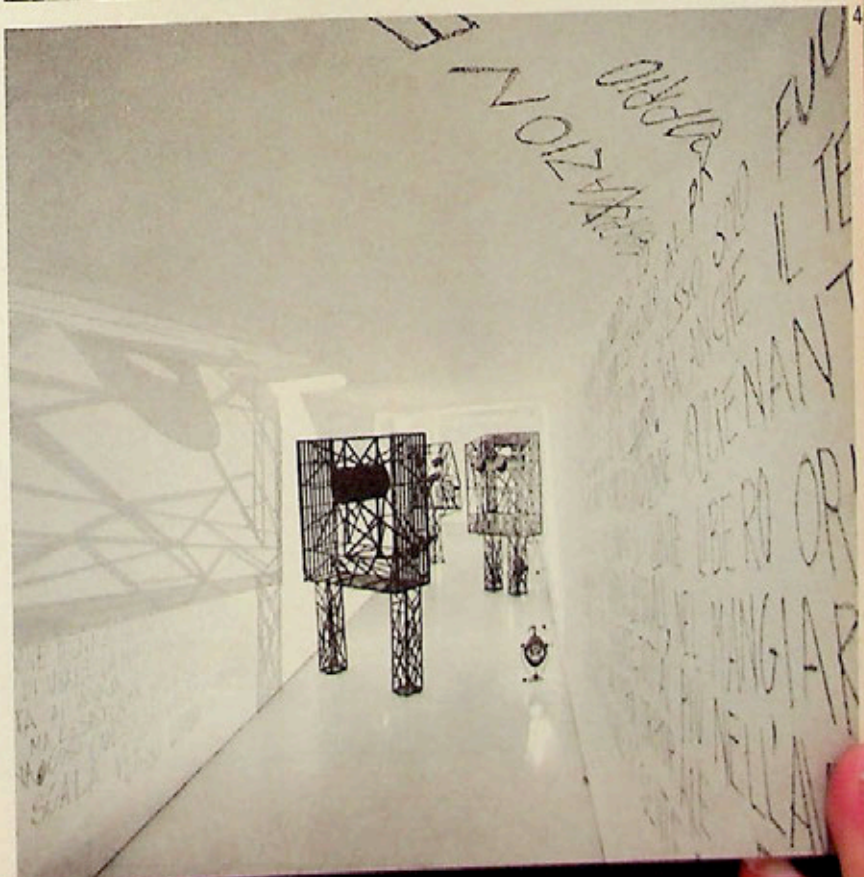
2

Les organisateurs de la XIII[e] Triennale de Milan ont eu l'idée heureuse de consacrer cette manifestation à un aspect précis de la vie contemporaine: les loisirs. Le visiteur ne doit pas s'attendre à y trouver des solutions aux problèmes que soulève le thème choisi. Il aura par contre la satisfaction de participer à une série d'exercices intellectuels, divertissants par le fait même qu'ils requièrent de sa part une participation active et sollicitent sa curiosité, son adresse, son sens de la définition formelle en même temps qu'ils ménagent le plaisir, non moins valable des coups de théâtre.

Le problème du temps libre, le moins redoutable apparemment de ceux qui se posent à l'humanité, peut, si l'on n'y prend garde, être résolu de manières très diverses mais également catastrophiques: il suffit pour s'en rendre compte d'observer l'usage souvent alarmant qui est fait aujourd'hui de la marge de loisirs laissée à l'homme par son activité quotidienne. Or l'évolution des choses fait que cette marge, importante dès maintenant, tend à le devenir partout plus encore. Les organisateurs de la XIII[e] Triennale ont du moins réussi à préciser en partie un point: ce que ne doivent pas être les loisirs. Pour en arriver là, ils se sont adressés aux artistes les plus vivants de la Péninsule et il serait dommage que le caractère joyeusement non conventionnel des réalisations de ceux-ci détournent l'attention des spectateurs au lieu de la captiver. Déconcertés ou non, amusés à coup sûr par les trouvailles de la mise en scène, les spectateurs ont en fait à



3

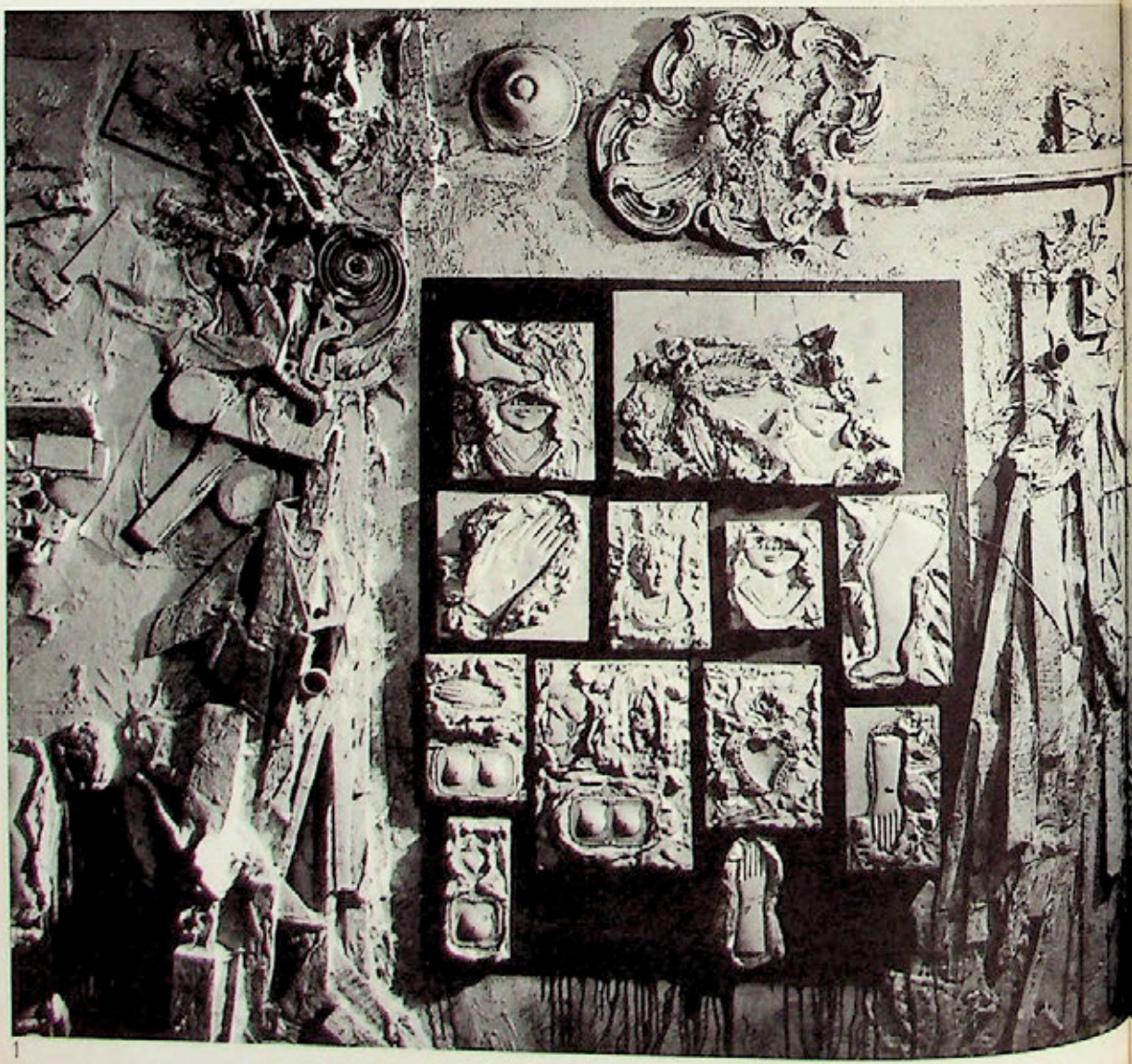


4

subir une sorte d'initiation rituelle, un peu comme dans le film « Huit et Demi » on assiste à la recherche d'une invention cinématographique, des modes d'expression susceptibles de l'exprimer, puis au rejet, au refus de cette invention même, pour se rendre compte enfin qu'on a vu un spectacle d'un intérêt exceptionnel.

Les premières salles de la Triennale, si elles offrent au premier abord l'aspect d'une « fête multicolore », risquent pourtant de dérouter par la violence des termes choisis pour évoquer « l'industrie du temps libre »: c'est une avalanche d'images et de sons, irrésistibles et tumultueux comme les sollicitations qui assaillent l'homme depuis le moment où il s'éveille jusqu'à l'instant où il ferme sa fenêtre sur la nuit, s'il parvient à le faire.

Comme des « roues de la Fortune », des distributeurs automatiques dispensent des réponses aux visiteurs ainsi guidés à la découverte de quatre circuits juxtaposés, dans lesquels des artistes comme Enrico Baj, Roberto Crippa, Luciano del Pezzo, Lucio Fontana, Fabio Mauri, Massimo Vignelli, ont illustré, avec une vivacité et une diversité étonnantes, les quatre « chapitres » principaux: les rapports entre les loisirs et le développement technique — les situations historiques privilégiées et les loisirs — les utopies — enfin



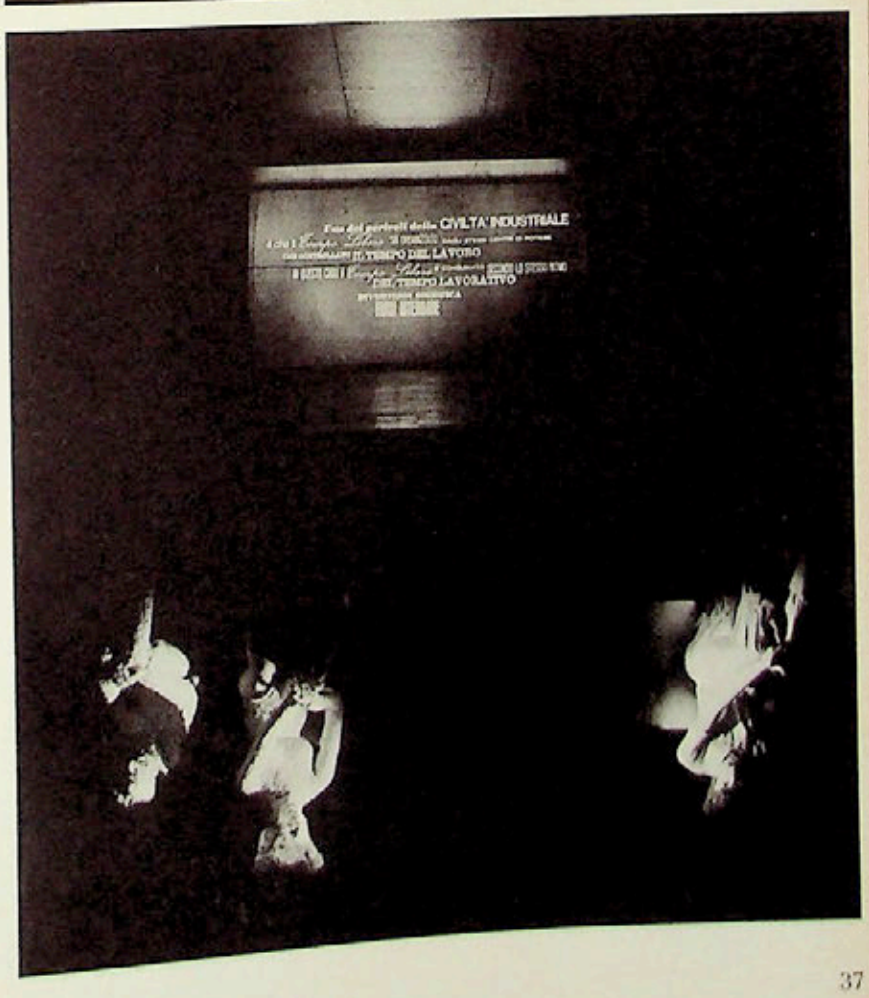
1

1. La deuxième section, réalisée par Lucio del Pezzo, stigmatise l'illusion selon laquelle nous voyons dans certaines civilisations du passé des périodes de loisir, alors qu'en réalité quelques privilégiés jouissaient seuls de cette vie heureuse, le lot commun étant la misère et le travail.

2. Le visage de Marylin Monroe intervient au cours du quatrième itinéraire où Roberto Crippa présente les formes de loisirs dans lesquelles l'accueil passif de messages d'en haut, la soumission aux sollicitations extérieures, aboutissent au conditionnement des individus.

3. Dans le corridor qui, après les quatre sections préliminaires, nous ramène à l'actualité, une inscription lumineuse dénonce l'organisation du travail et des loisirs par les mêmes pouvoirs, ce qui entraîne une intégration complète de l'individu. Des pancartes d'allure publicitaire, constituant une sorte de florilège des lieux communs sur le « temps libre », s'allument et s'éteignent. Puis des phares éclairent des mannequins assis symbolisant notre impuissance devant les mythes créés par « l'industrie » du temps libre.

2



3

1

2

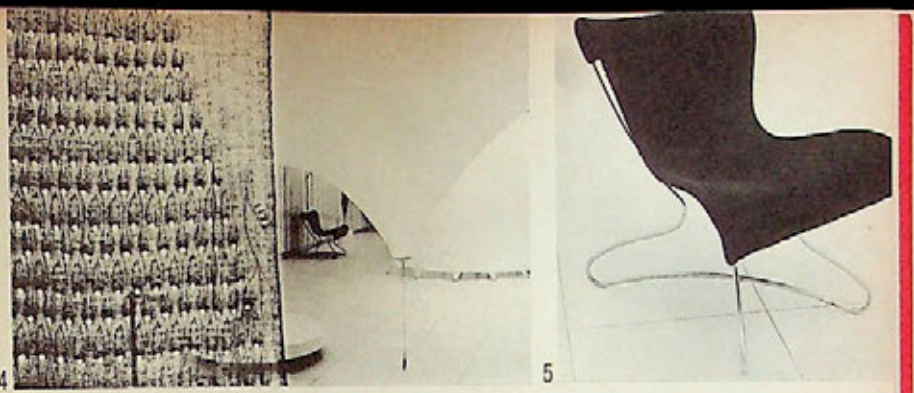
3

l'acceptation passive du temps libre. Le visiteur est confronté peu à peu avec les aspirations et les désirs qui colorent ou dégradent sa conception de la détente après l'effort: Marilyn Monroë, Aristote, des inventions de Fontana, des inscriptions géantes et des maximes scandées par la voix grave des haut-parleurs, forment les étapes de ce parcours qui se déroule par des escaliers à miroirs, à travers des tunnels et des coulisses dans le labyrinthe imaginé par Vittorio Gregotti.

Cette première partie constitue l'introduction théorique de l'exposition.

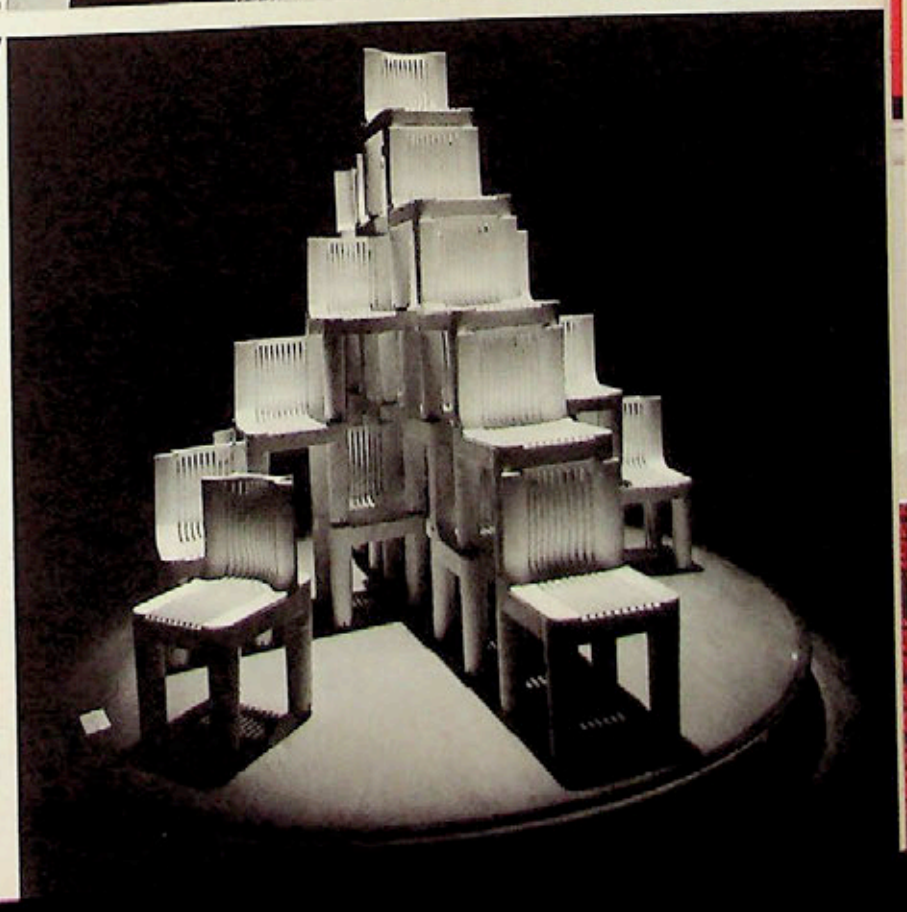
Vient ensuite le sombre « corridor des commentaires » où nous sommes amenés à prendre conscience des deux dangers qui faussent communément notre conception des loisirs: d'une part le fait que l'organisation du temps libre est confiée aux pouvoirs mêmes qui contrôlent le temps de travail: se distraire revient dès lors à s'intégrer davantage; d'autre part, la banalité des lieux communs auxquels nous cédons trop facilement.

Le corridor franchi, on pénètre dans la salle du « Kaléidoscope » dans laquelle un jeu de miroirs



4 5

6



7

1. Le Kaléidoscope final est un vaste prisme aux parois de glace, aménagé en salle de projection. Le déroulement simultané de deux films de Tinto Brass, l'un sur le travail, l'autre sur les loisirs, se répète par le jeu de miroirs intégrant le spectateur lui-même aux images.

2. La section italienne, conçue par Gae Aulenti et Carlo Aymonino, est centrée sur le bord de la mer et les plages. L'une des « séquences » présente les silhouettes agrandies des « Baigneuses » de Picasso courant vers la mer.

3. Luca Crippa achève ici son « Hommage aux Hobbies », une grande composition réalisée par tous les procédés de collage, assemblage et « bricolage » remis en honneur par le Pop Art.

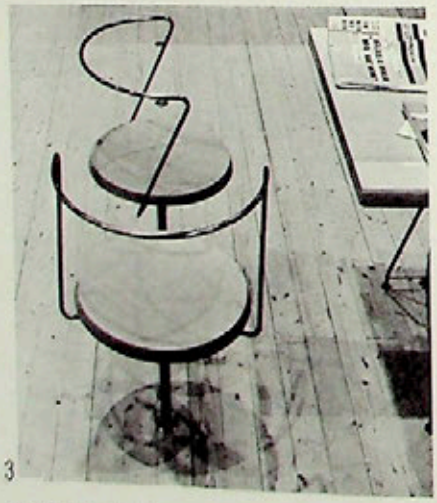
4. et 5. Les Etats-Unis exposent à la Triennale des tissus de Larsen, présentés également en garniture de sièges.

6. Une évocation des côtes rocheuses de la Baltique sert de cadre aux sièges finlandais.

7. Pyramide de chaises italiennes figurant à l'exposition commerciale de la XIII[e] Triennale.

1

2



3

1. Dans un décor conçu par Théo Crosby, la Grande-Bretagne présente des chaises en plastique moulé sur piètement métallique noir.

2 et 3. Section française de la Triennale: à gauche, siège pivotant à dossier en caoutchouc, création Arc, Paris, pour les Maisons de la Culture du Ministère des Affaires Culturelles. A droite, fauteuils tournants sur piètement central d'acier inox piqué dans le sol, créés également pour les Maisons de la Culture.

4. Parmi les intéressantes réalisations de maisons préfabriquées et de matériel de camping, qu'on peut voir dans le parc de la Triennale, figure cette coupole en polyester destinée à abriter terrains de jeu, lieux de réunions, etc.

5. Une démonstration particulièrement convaincante de la Triennale: l'aménagement des « baite » du Trentin. Tous les détails de la transformation sont fournis au visiteur qui peut même effectuer sur place l'acquisition d'un chalet.

6. Deux longues files de voitures aux toits chargés de bagages, canots à moteurs, barques et voiliers évoquent l'étape éprouvante qui précède obligatoirement « l'arrivée à la mer ».

donne à chacun l'illusion d'ê
à l'intérieur d'un énorme pris
hexagonal, de participer lui-m
me aux images projetées sur
pavé blanc — et multipliées
fois elles aussi — de deux fil
de Tinto Brass (qui durent ne
minutes) l'un sur le temps de
loisirs, l'autre sur le temps d
travail, dont les rythmes coïnc
dent grâce à un montage sp
cial. Ainsi, le spectateur est int
gré, devient protagoniste de l'
venture qui lui était présent
à l'entrée de l'exposition sur u
mode encore optimiste bi
qu'obsédant déjà et qui se trouv
pour finir totalement démyst
fiée.

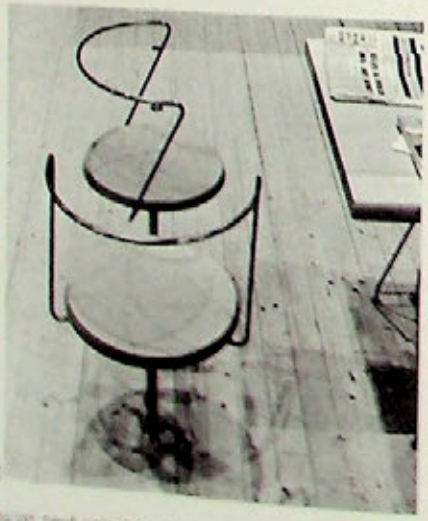
La section suivante, conçu
par Giorgio Fattori et Fulvio R
boni, et réalisée par Raboni e
Crespi (plafond en tôle ondulé
rouge, éclairage de lampes d
polies) est un rapide coup d'œ
sur quelques manifestations de
« loisirs » alternant avec une ex
position commerciale.

Pour cette section, Bruno M
nari avec Marcello Piccardo, a
mené au moyen d'une série d
films expérimentaux, des enqu
tes de caractère esthétique s
des thèmes scientifiques o
techniques, pour en donner de
images types. Luca Crippa a
recours aux procédés du collage
décollage, assemblage, « bric
lage », accumulation, au nou
veau réalisme, au néo-dadaïsm
et au pop-art, pour une gran
composition « Hommage au
Hobbies ».

La section italienne, dévelo
pée en six parties, est dédiée au
plages et aux bords de mer; e
a été organisée par Gae Aulen
et Carlo Aymonino. Dans la pa
tie consacrée au « Temps de
vacances », une séquence d
style cinématographique très

1

2



3

1. Dans un décor conçu par Theo Crosby, la Grande-Bretagne présente des chaises en plastique moulé sur pâtement métallique noir.

2 et 3. Section française de la Triennale : à gauche, sulge créant à dossier en caoutchouc-création Arl, Paris, pour les Maisons de la Culture du Ministère des Affaires Culturelles. A droite, fauteuils tournants sur pâtement central d'acier mou pouvant dans le sol, créés également pour les Maisons de la Culture.

4. Parmi les impressionnantes réalisations de maisons préfabriquées et de matériel de camping, qu'on peut voir dans le parc de la Triennale, figure cette coupole en polyester destinée à abriter terrains de jeu, lieux de réunions, etc.

5. Une démonstration particulièrement convaincante de la Triennale : l'aménagement des « stalle » du Trentin. Toutes les cellules de la transformation sont tournés au moteur qui peut même effectuer sur place l'acquisition d'un chalet.

6. Deux longues files de voitures aux toits chargés de bagages, canots à moteurs, barques et voiliers envahissent l'étape surmontée du précieux obligatoirement « l'arrivée à la mer ».

donne à chacun l'illusion d'ê
à l'intérieur d'un énorme pris
hexagonal, de participer lui-m
me aux images projetées sur
pavé blanc — et multipliées
fois elles aussi — de deux fil
de Tinto Brass (qui durent ne
minutes) l'un sur le temps d
loisirs, l'autre sur le temps d
travail, dont les rythmes coïnc
dent grâce à un montage sp
cial. Ainsi, le spectateur est int
gré, devient protagoniste de l'a
venture qui lui était présenté
à l'entrée de l'exposition sur u
mode encore optimiste bie
qu'obsédant déjà et qui se trou
pour finir totalement démys
fiée.

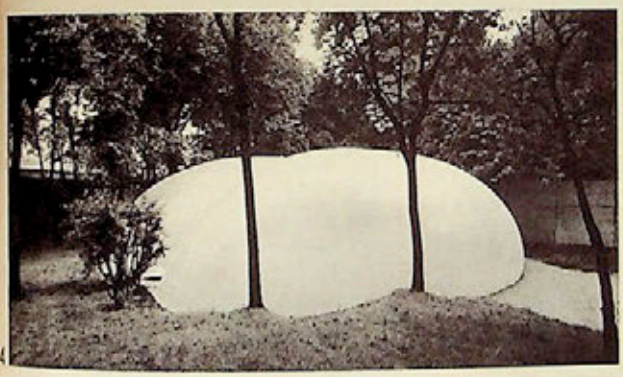
La section suivante, conçu
par Giorgio Fattori et Fulvio Ru
boni, et réalisée par Raboni e
Crespi (plafond en tôle ondul
rouge, éclairage de lampes d
polies) est un rapide coup d'œ
sur quelques manifestations de
« loisirs » alternant avec une ex
position commerciale.

Pour cette section, Bruno M.
nari avec Marcello Piccardo, a
mené au moyen d'une série d
films expérimentaux, des enqu
tes de caractère esthétique s
des thèmes scientifiques o
techniques, pour en donner de
images types. Luca Crippa
recours aux procédés du collag
décollage, assemblage, « bric
lage », accumulation, au no
veau réalisme, au néo-dadaïsm
et au pop-art, pour une grand
composition « Hommage au
Hobbies ».

La section italienne, dével
pée en six parties, est dédiée au
plages et aux bords de mer, e
a été organisée par Gae Aulen
et Carlo Aymonino. Dans la pr
tie consacrée au « Temps d
vacances », une séquence d
style cinématographique

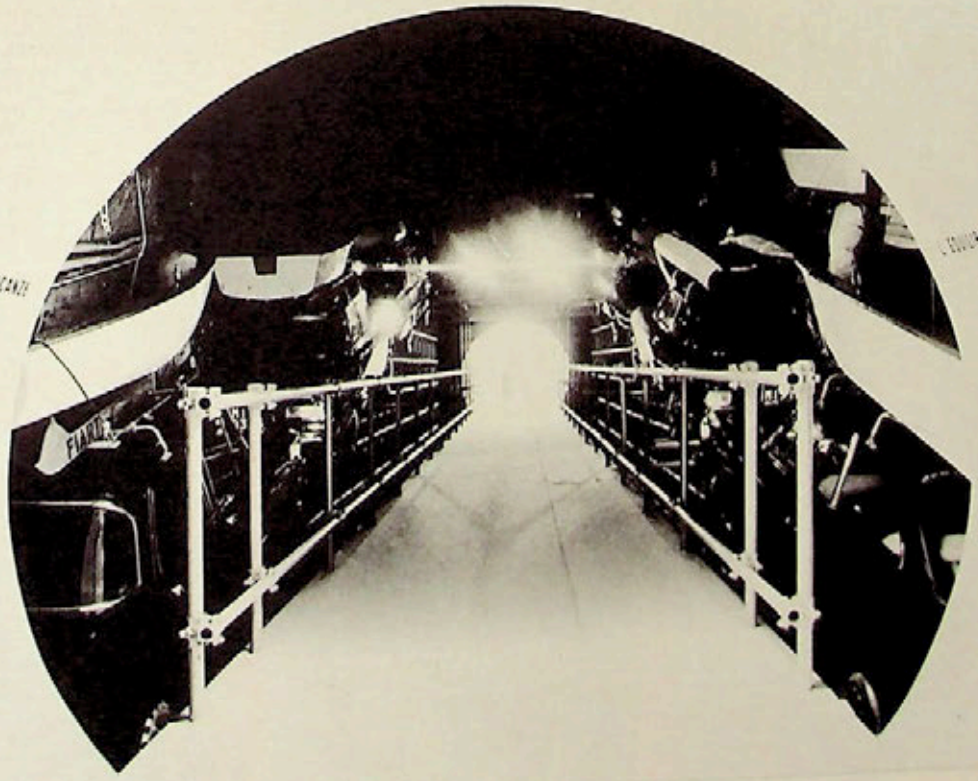
réussie montrant une file impressionnante de voitures embouteillées précède «l'arrivée à la mer», un des éléments décoratifs les plus brillants de l'exposition: les silhouettes des Baigneuses de Picasso courent vers la mer, évoquée par trois grands rouleaux qui tournent tandis que les miroirs créent un halo lumineux. Suit une vaste exposition commerciale d'objets destinés aux sports nautiques et à la plage.

Le parc de la Triennale propose différentes formules de maisons de vacances préfabriquées, une intéressante création anglaise de roulotte tente de camping, une coupole en matière plastique pour la couverture des terrains de jeux. Il faut signaler surtout l'opération de récupération proposée pour les «baite» (chalets) du Trentin qui pour un prix modique peuvent être acquis et aménagés dans des conditions clairement précisées ici. Le visiteur convaincu par cette section de l'exposition peut traiter immédiatement avec les services compétents du Trentin. C'est là un des résultats les plus immédiatement concrets de cette exposition originale et stimulante pour l'esprit.



4

5



6

Livres sur l'art

LA PEINTURE DE L'ASIE CENTRALE

par Mario Bussagli

Avant tout, nous ne saurions assez vanter la qualité de la traduction qui nous transmet le texte du Professeur Bussagli avec une exactitude et une élégance que beaucoup d'auteurs en quête de traducteur lui envieront.

Ceci contribue à nous permettre de juger en toute quiétude du texte lui-même. Disons-le tout de suite, celui-ci nous paraît excellent. Pourtant le sujet, pour les connaisseurs, est des plus complexes, et l'on pouvait craindre de se trouver en présence d'une de ces synthèses trop hâtives destinées à ce que l'on a convenu d'appeler le grand public. C'eût été méconnaître et les connaissances acquises par l'auteur dans ce domaine et sa façon scrupuleuse d'aborder les problèmes à plusieurs inconnues. Or, s'il est un domaine où se posent ces problèmes, c'est bien celui de l'Asie centrale où se sont brassées au cours des siècles des influences multiples qui ont laissé des traces dans les œuvres d'art, sans qu'il soit possible de les identifier ou du moins de les dater avec certitude. On ne saurait assez louer la clarté de l'exposé, reprenant les données essentielles des multiples questions soulevées par cet art compleze, et la cohérence pleine de maîtrise dans l'analyse des différentes théories déterminées depuis le début du XX^e^ siècle par l'aspect hybride de cet art.

Le lecteur non spécialisé verra, sans doute avec étonnement, les reproductions illustrant le texte et qui s'apparentent tantôt à l'art hellénistique, tantôt à l'art iranien, ou encore aux styles indiens et chinois de l'époque. Pour nous, nous pouvons féliciter M. Bussagli de son choix, qui a l'avantage de publier une bonne partie des œuvres conservées soit à New Delhi soit à Berlin-Dahlem et à Leningrad, et dont beaucoup étaient encore inédites.

L'information de M. Bussagli est très complète. Il fait état aussi bien des découvertes soviétiques au Khwarezm que des études chinoises et sait en faire la critique, fondée sur une documentation personnelle à travers laquelle nous percevons à la fois la tendance subtile de son propre goût et son honnêteté scientifique.

Son étude fait bien ressortir la complexité de ce milieu cosmopolite « plus détaché des influences qu'on ne le pense », « capable d'imprimer son originalité indiscutable (...) qui réagit sur l'évolution artistique du Cachemire, sur une grande partie de l'ancien art tibétain et jusque sur la peinture chinoise inspirée par le bouddhisme ». Il ne néglige pas d'exposer « les expériences extrêmement variées, s'accomplissant dans un climat assez homogène, marqué par un lent devenir(...), sur lesquelles réagissent échanges commerciaux et culturels, ainsi que la diversité des peuples et des sociétés que souligne la multiplicité des langues et des Etats ».

Dans un raccourci saisissant, l'introduction retrace la situation géographique particulière de cette région « qui s'étend de l'Oxus (Amou Darya) aux frontières occidentales de la Mongolie extérieure », qui forme aujourd'hui le Sin-kiang chinois et le Turkestan russe et qui, parsemée d'oasis jadis prospères, commerçantes, cosmopolites, constitua pendant plus d'un millénaire un creuset dans lequel se brassèrent les influences les plus notables de l'Asie et de l'Occident. Lieu de rencontres et de diffusion de ces influences, le réseau caravanier de l'Asie centrale drainait le commerce de la soie, à son apogée dès la seconde moitié du I^er^ siècle avant J.-C. Il était aussi emprunté par les missionnaires bouddhistes qui y firent fleurir une école d'art surtout concentrée dans les sanctuaires et monastères rupestres échelonnés de part et d'autre de la vallée du Tarim, issu du Yarkand-Darya (dont la source vient du Karakorum) et se jetant dans le Lop-nor. Cet art bouddhique est principalement représenté par des peintures murales, dont l'étude fait l'objet du présent volume. Une bibliographie très poussée, sinon exhaustive, classée chronologieuement, donne de très utiles références à cet ouvrage, privé, comme toute la collection à laquelle il appartient, de notes en cours de texte.

C'est avec l'étude de l'oasis de Mirân, située au Sud du Lop-nor, que s'ouvre l'examen de la production central-asiatique, car c'est, en effet, dans cet endroit que l'on a retrouvé les plus anciens témoignages de l'art pictural de l'Asie centrale (III^e^-IV^e^ s.), lequel faisait alors partie de l'univers hellénisé. Lui font suite cinq chapitres tout aussi pertinents au cours desquels l'auteur passe en revue les phases successives de cet art. Dans le deuxième, il discute de l'« esthétique de la lumière », à propos des sites de l'Afghanistan (qui fait géographiquement partie de l'Asie centrale), notamment ceux de Bâmiyân et Kakrak, nuançant avec sagacité les jugements de J. Hackin à l'aide des comparaisons récentes que l'on peut établir entre ces sites et ceux de l'ancien Khwarezm (Sud de la Caspienne).

A ces derniers, dont le monde savant a pris connaissance au cours des années récentes à travers les publications soviétiques, le troisième chapitre est consacré. L'examen critique de ces publications par M. Bussagli est fort intéressant. Nous voudrions y apporter un détail supplémentaire: quand, page 47, M. Bussagli fait état de l'hypothèse de A. M. Belenitsky selon laquelle la fresque des « deux joueurs » (reproduite page 46) illustrerait une des vies antérieures (jâtaka) du Bouddha, nous proposerions d'y voir la scène classique de la partie de dés rituelle que, d'après la tradition indienne, le roi jouait lors de son sacre contre son chapelain (pourohita) et que, par un subterfuge quasi obligatoire, il gagnait infailliblement, affirmant ainsi sa prééminence dans le domaine des actes bénéfiques. Dans ce même chapitre, M. Bussagli affirme catégoriquement que les sites de Qizil et de Hotsho ont été « sûrement » influencés par l'école de Pjandzikent (Khwarezm); nous mettons le lecteur en garde contre cette certitude: il y a encore trop d'inconnu dans notre documentation pour accepter ce point de vue sans restriction. En revanche, nous pensons que M. Bussagli a parfaitement raison quand il restitue à la Sogdiane un rôle important dans l'évolution de l'art central-asiatique, quand il dit, par exemple, que les œuvres de Fondoukistân (Afghanistan méridional) coïncident avec le troisième style de Pjandzikent, et quand il rappelle que le sogdien servait de lingua franca dans toutes ces régions.

A la suite sont examinés les sites du Khotan, dont il dénombre les styles divers en reprenant les observations des savants français, allemands, anglais et russes qui les ont étudiés, en les critiquant avec objectivité. Puis il passe en revue « les grands centres de la piste septentrionale », en leur appliquant le même esprit critique, définissant avec subtilité les influences et les caractérisant avec rigueur.

Le cinquième chapitre est consacré aux grands centres de la piste septentrionale, Koutsha, Qoumtoura, Shorchouq, Toumshouq, Qarashahr, etc. Obligé de schématiser, de condenser, en raison de l'abondance des œuvres connues dans cette région et des publications qui nous les ont fait connaître, l'auteur procède alors à un survol rapide au cours duquel il donne surtout ses propres réflexions, sans trop entrer dans les détails.

Il en est de même pour le sixième et dernier chapitre, intitulé « le groupe de Tourfân », où l'exposé est quelque peu systématique. On y examine les caractéristiques essentielles des sites de Mourtouq, Hotsho, Bâzâklik, Sângim, Toyouq, etc. L'analyse de M. Bussagli y est peut-être plus conformiste que dans les premiers chapitres, mais on y retrouve son souci de précision; il rappelle avec opportunité les liens qui unissent l'art compleze de ce groupe avec l'art iranien, syriaque et byzantin d'une part, avec l'art chinois d'autre part, et avec l'art musulman qui lui a succédé.

L'auteur, aborde, dans sa conclusion, le problème de l'oasis de Touen-houang, lui assignant comme il convient sa place dans le monde chinois et l'excluant ainsi de son étude proprement dite, tout en en définissant rapidement les caractères principaux. Il fait explicitement ressortir le rôle qu'a joué l'Asie centrale, charnière entre l'art occidental et l'art chinois, assurant la liaison entre deux mondes et assurant la pérennité de formules depuis longtemps périmées dans leur pays d'origine, annonçant enfin l'esthétique particulière de l'Islam et caractérisant cet art hybride comme celui qui « fit pressentir, il y a quelque mille ans, les aspirations les plus actuelles à un humanisme universel ».

Jeannine Auboyer.

Mario Bussagli: *La peinture de l'Asie centrale*, trad. Isabelle Robinet. — In-4°, 136 pp., 68 reprod. en couleurs, 6 reprod. en noir et blanc, carte, bibliographie et index. Coll. « Les Trésors de l'Asie ». Skira, 95 fr.

LA CHAPELLE ROYALE DE GRENADE

par Roger van Schoute

En 1890, un historien d'art allemand, C. Justi, avait la surprise de découvrir, dans la Chapelle Royale de Grenade, une collection importante, et totalement inconnue, de peintures flamandes primitives. On sait aujourd'hui que cet ensemble comprend des œuvres remarquables de Dieric Bouts et de Roger van der Weyden, mais c'est le nom de Memling, — le plus populaire des artistes flamands à la fin du XIX^e^ siècle, — très bien représenté à Grenade, que Justi cite en premier lieu, en remarquant avec enthousiasme: « Il est incroyable qu'on puisse découvrir aujourd'hui une collection de Memling authentiques sur lesquels rien n'a encore été écrit ».

Les douze peintures flamandes de la Chapelle Royale, dont un très important retable de Bouts, un de Van der Weyden, trois tableaux de Memling et d'autres panneaux de l'Ecole de Bruges, ont fait l'objet depuis lors de nombreuses analyses critiques. Mais la publication abondamment illustrée du Dr van Schoute est la première qui mette toutes ces œuvres à la portée des chercheurs et des étudiants, des collectionneurs et des connaisseurs. Deux cent vingt-sept planches, d'une excellente qualité, présentent en détail cet important ensemble d'art flamand primitif. Un grand nombre de photographies aux rayons X et aux infra-rouge montrent l'état de la surface picturale et apportent des éléments décisifs sur la facture et l'élaboration des panneaux. L'ouvrage comprend quatre bonnes reproductions en couleur et de nombreux agrandissements.

Les fascinants panneaux de *Saint Jean-Baptiste* et de *Saint Michel* (pl. II, ff) ne sont pas, comme le dit justement M. van Schoute, des œuvres de Ouwater, auquel on a récemment proposé de les attribuer. A mon avis, ils se situent un peu avant 1480, ou légèrement plus tard, et anticipent par certains côtés, sur le style de Juan de Flandes. L'auteur, qui pourrait être précisément le maître de Juan de Flandes, semble avoir connu les peintres de Gand, car on trouve dans le *Saint Jean-Baptiste* un reflet de l'*Agneau Mystique* peint pour l'église Saint-Bavon, tandis que le paysage à l'arrière-plan rappelle celui du beau triptyque avec *le Serpent d'Airain*, de Juste de Gand, également à Saint-Bavon.

Le Dr van Schoute rejette aussi avec raison l'attribution à Dieric Bouts du panneau anonyme représentant la *Vierge à l'Enfant avec deux anges* (pl. XXI). Une grisaille y montre Adam et Ève assis, pique-niquant sous l'Arbre de la Science. Le Péché originel a rarement été représenté avec autant d'humour que par ce Daumier gothique! Le tableau s'apparente, me semble-t-il, au Maître de la Légende de Sainte Ursule et peut avoir été peint dans son atelier. Il appartient en tout cas à l'Ecole de Bruges.

La Vierge avec l'Enfant et quatre anges de Bouts (pl. XXXI *a*) est une admirable peinture, l'une des œuvres majeures de ce très grand artiste. Entre 1630 et 1633, elle avait été incorporée, avec beaucoup d'autres panneaux flamands importants de la collection d'Isabelle, aux portes d'un affreux reliquaire baroque, dont on l'a retiré en 1945. L'ouvrage du Dr van Schoute présente également, en 70 pleines pages, un autre tableau de Bouts, peut-être plus beau encore, le triptyque de la *Descente de Croix*.

La collection comprend quatre œuvres de Memling et de son atelier: un diptyque dérivé de van der Goes, une *Vierge avec le Christ et les symboles de la Passion*, une *Nativité* (œuvre d'école) et une *Vierge en trône avec l'Enfant*. La *Nativité* a sans doute été exécutée elle aussi d'après une œuvre perdue de van der Goes. Une composition du même type, nettement inspirée de ce maître, apparaît dans un panneau analogue de Gérard David.

Dans le beau paysage à l'arrière-plan de la *Vierge en trône avec l'Enfant* figurent un lys, une colombe, un iris et des paons qui sont des allusions symboliques à l'Annonciation, à la Passion et à la Résurrection.

Mais les œuvres les plus importantes de la Chapelle de Grenade sont probablement la *Nativité* et la *Pietà*, deux panneaux d'un retable consacré à la vie de la Vierge dont le troisième, *le Christ apparaissant à sa Mère* est au Metropolitan Museum. Quarante-deux photos reproduisent le retable, dont il existe une réplique au Musée de Berlin.

L'étude du Dr van Schoute apporte d'intéressantes précisions techniques sur le dessin préparatoire de la *Nativité* et de la *Pietà*, et l'auteur a raison de conclure à la supériorité des panneaux de Grenade et de New York par rapport à la réplique de Berlin. Devant l'abondante documentation photographique qu'il fournit, on regrette que l'ouvrage ne comporte pas plus d'éléments de comparaison avec les panneaux de Berlin et de New York, car le jugement du Dr van Schoute s'en trouverait encore renforcé.

Bien que le triptyque du Maître de la Légende de Sainte Catherine soit décrit comme étant en très bon état, les figures, surtout celle de sainte Barbe (pl. CXCVI), paraissent avoir subi une restauration assez brutale.

« La Chapelle Royale de Grenade » de Roger van Schoute est une contribution d'importance à notre connaissance de la peinture flamande primitive. Elle sera désormais essentielle aux études sur Dieric Bouts, Roger van der Weyden, Memling, et les maîtres de moindre importance représentés dans cette belle collection espagnole.

Colin Eisler.

Roger van Schoute: La Chapelle Royale de Grenade. *Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. 132 p. 177 pl. dont 4 coul. 98.40 fr.*

CHARDIN

par Georges Wildenstein

Cet ouvrage posthume de Georges Wildenstein est plus qu'une simple réédition de celui qu'il avait publié en 1933 dans la collection *L'art français*: le catalogue a été entièrement refondu, l'illustration modernisée, le texte et l'apparat critique simplifiés. Les deux éditions demeurent donc indispensables, celle de 1933 pour les documents, celle de 1963 pour le catalogue.

L'introduction présente peu de changements par rapport à celle de la première version. L'auteur y étudie successivement la formation de Chardin, Chardin et la nature morte, la peinture des scènes familières, le portraitiste, le caractère de Chardin et sa vie, son influence. Il attire l'attention sur la maladie et la crise de 1742, à la suite desquelles Chardin s'essaie au portrait; il remarque que les différents genres ne se succèdent pas chez lui selon un ordre rigoureux, comme on l'a dit, et qu'il peint des tableaux de genre bien avant 1737; et il montre que la « bonhomie » du peintre est plus légendaire que réelle: il s'entend à faire valoir ses œuvres par de petites « habiletés » qui mettent Diderot en joie et il défend ses intérêts avec ténacité.

Un tableau chronologique, établi année par année, signale les faits et les œuvres de Chardin, avec références aux numéros du catalogue et aux sources. Mais le texte des documents, ainsi que les biographies du XVIII^e^ siècle, qui étaient transcrits intégralement en 1933, ne figurent ici que par des extraits. La bibliographie ne comprend que les ouvrages d'ensemble; elle ne reprend pas la liste des articles donnés dans la première édition et ne la complète pas pour la période 1933-1963. (On trouve à la fin de l'ouvrage un index général des titres, des sujets, des noms de lieux et de personnes.)

En 1933, l'auteur avait adopté le classement par sujets; il a tenté cette fois un classement chronologique, qui a l'avantage de réunir les pendants et de favoriser une vue d'ensemble de la production et l'évolution du maître. Cet essai est intéressant, mais comporte évidemment une part d'hypothèse. Une vingtaine de peintures seulement sont datées et la lecture des millésimes est souvent difficile. L'exposition des tableaux aux Salons, la date des gravures, ne fournissent que des présomptions, comme l'auteur a soin de le préciser. Il faut compléter ces indications par l'examen stylistique et iconographique. Cela est légitime. Peut-être aurait-il été bon cependant de distinguer plus nettement, dans le classement ou par quelque signe typographique, les œuvres datées avec certitude de celles dont la date est conjecturale. Il est évident, pour prendre un exemple, que le parti qui consiste à décrire toutes les répliques à la suite de l'original est purement conventionnel.

Le nouveau catalogue comporte seulement 406 numéros, contre 1237 en 1933: c'est que l'auteur a exclu, avec raison, les tableaux mentionnés dans les catalogues de ventes du XIX^e^ siècle et qui n'ont pas été retrouvés; il n'était pas possible en effet d'en assurer l'authenticité. En revanche, la table de concordance entre les deux éditions fait apparaître un supplément de 17 numéros, dont 4 existent encore et dont les treize autres sont connus par des ventes du XVIII^e^ siècle. Naturellement les différences sont considérables aussi par rapport au catalogue de Guiffrey et Dayot (1907) qui était peu critique. Le catalogue est aussi complet que possible et comprend non seulement les œuvres existantes, mais aussi celles (extrêmement nombreuses) qui sont détruites ou disparues et qui ne nous sont connues que par des mentions du XVIII^e^ siècle, par des gravures ou par des croquis de G. de Saint-Aubin. En principe, seules sont décrites les peintures absolument certaines. Il semble toutefois que cette rigueur louable se soit quelque peu relâchée pour les derniers numéros, dont la provenance ou l'authenticité paraissent moins solidement établies.

A l'exception de ceux qui ont disparu et dont on ne possède aucune image, tous les tableaux, y compris les répliques, sont reproduits en noir et blanc ou en couleurs, soit d'après les originaux, soit d'après des gravures ou des dessins du XVIII^e^ siècle. Les 60 planches en couleurs sont bonnes; les nuances sont assez fidèlement rendues; l'aspect général paraîtra peut-être un peu terne; mais il faut louer l'éditeur d'avoir repoussé le papier glacé, trop flatteur, en faveur d'illustrations mates qui sont mieux en accord avec la matière de Chardin. C'est là un beau livre d'art en même temps qu'un utile instrument de travail.

Georges Wildenstein, Chardin, *in-4°, 237 p., nombreuses ill. en noir et 60 pl. en couleurs. Editions Manesse, exclusivité Weber, Zurich. 100 fr.*

CHARDIN

par Pierre Rosenberg

M. Pierre Rosenberg s'est proposé un but tout différent, en ajoutant un titre à une excellente collection. Il n'a pas cherché à découvrir des faits ou des documents nouveaux, ni à dresser un catalogue critique, ni à établir une chronologie: on n'y pouvait pas songer en si peu de place; et d'ailleurs, comme il l'écrit, « y a-t-il une véritable évolution? » Son texte est un essai original, où abondent les observations fines sur l'homme et sur l'œuvre, appuyées sur des textes du XVIII^e^ siècle et sur des exemples illustrés caractéristiques. Il comprend trois parties: Portrait de Chardin et Formation, l'Art et le métier de Chardin; sa « fortune critique ». A la vérité, les remarques sur sa technique sont partagées entre les trois parties et le plan peut paraître critiquable; mais à la réflexion, l'importance primordiale du métier chez Chardin, soulignée par ses contemporains comme par la postérité, justifie cette insistance. L'auteur fait sur ce point des suggestions intéressantes: l'influence possible des natures mortes de Largillière (Amiens, Grenoble), et celle proposée avec prudence de G.M. Crespi et de G.B. Piazzetta, dont la facture présente certaines analogies avec celle de Chardin. Ailleurs il montre avec bonheur comment, dans le Dessinateur de Berlin *et la* Fontaine de cuivre *du Louvre, le peintre brise la géométrie trop stricte des lignes; comment il excelle à traduire le geste arrêté, le silence réfléchi.*

La troisième partie constitue en réalité une sorte d'appendice; pour échapper aux anecdotes inlassablement répétées, l'auteur a rassemblé des jugements et des analyses, classés chronologiquement, de 1738 (Montador) à 1963 (Francis Ponge), en passant par Diderot et l'abbé Raynal, les Goncourt et Thoré-Bürger, van Gogh et Cézanne, Proust et André Malraux. Dans un tableau chronologique très soigné, il attire avec raison l'attention sur les séjours à Paris d'artistes italiens: les deux Ricci en 1716, G.A. Pellegrini et la Rosalba en 1720-21, J. Amigoni en 1736. La bibliographie, abondante, comprend deux parties: d'une part l'essentiel des titres cités par G. Wildenstein en 1933; et d'autre part la liste des livres et articles parus au cours des trente années suivantes par ordre de publication: sur ce point, le livre de P. Rosenberg complète utilement la réédition du catalogue de G. Wildenstein, (1963) où ce supplément fait défaut.

Le choix des illustrations est neuf. La Dame qui prend le thé, *de Glasgow, telle nature morte d'Angers, d'Amiens — ou même du Louvre — sont probablement reproduites ici pour la première fois en couleurs. Les nuances sont assez fidèles dans les ensembles. Quant aux détails, ils sont remarquables, notamment ceux du* Chaudron de cuivre *et du* Pipe et vase à boire, *dont la matière grumeleuse est parfaitement rendue. Félicitons enfin l'auteur et l'éditeur d'avoir adopté un principe qu'on devrait voir suivi partout: ne jamais donner un détail sans reproduire aussi l'ensemble.*

Daniel Ternois.

Pierre Rosenberg, *Chardin*. 128 p., 49 ill. en couleurs (non compris celles de la jaquette). Skira, coll. *Le goût de notre temps*. 36 fr.

PATRONS AND PAINTERS

par Francis Haskell

L'attitude des lecteurs envers les ouvrages d'histoire de l'art subit actuellement une évolution: hier encore, dans un livre de base, mettons l'*Altniederlaendische Malerei* de Friedlaender, on négligeait, bien sûr, le texte, mais on savait au moins pouvoir trouver la matière première — attribution fondée, provenance, interprétation iconographique — dans les légendes des planches. Aujourd'hui il semble que nous pouvons nous débarrasser même des légendes. Le lecteur aspire uniquement à un contact visuel, et le travail de l'historien d'art qui depuis longtemps est passé de l'interprétation de l'œuvre à l'explication au public, aboutit de nos jours à une simple sélection. Il est vrai que la plupart des textes accompagnant des planches bien choisies dans nos volumes modernes donnent l'impression d'avoir été écrits d'avance avec la certitude qu'ils ne seront pas lus. Ce n'est donc plus le savant possédant le plus de photographies correctement identifiées qui gagnera le jeu de l'histoire de l'art — comme on le pensait dans ma jeunesse — c'est le photographe lui-même qui a déjà gagné.

Le livre que Francis Haskell, bibliothécaire à l'Université de Cambridge, vient de faire paraître chez Chatto et Windus, appartient à l'ancien genre. Intitulé *Patrons and Painters*, son sous-titre indique exactement son propos: « Etude des relations entre l'art et la société italienne à l'âge du Baroque ». C'est donc un livre de recherche, dont la lecture constitue l'essentiel. Un livre d'art basé sur le critère que l'on doit d'abord éclaircir l'œuvre d'art et seulement ensuite éclairer le lecteur.

En apparence le livre de Haskell pourrait se situer dans le courant d'études sociologiques analogues à celles d'Antal, et l'intérêt que l'auteur a porté ailleurs à l'histoire récente de la Russie pourrait même confirmer cette opinion. Ce serait un jugement erroné. En fait le livre est écrit sans parti pris et son seul but reste l'explication du mécanisme du mécenat artistique aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

Le livre se divise en trois parties: Rome, c'est-à-dire le XVII^e^ siècle des grands papes mécènes Barberini, Pamphili, Chigi; la « dispersion » ou la fin du siècle, essentiellement en province; enfin, pièce de résistance du livre, Venise ou le XVIII^e^ siècle, domaine qui touche visiblement de plus près l'auteur. Cette dernière partie du livre est d'une telle maîtrise, si chargée de nouvelles interprétations et de trouvailles d'archives, qu'elle constitue un exemple classique du genre le plus difficile de la littérature scientifique: source primaire d'une importance capitale pour les spécialistes, elle est en même temps pour le grand public la meilleure des initiations au sujet choisi.

Puisque la partie vénitienne du livre retiendra à coup sûr l'attention du public et des spécialistes, arrêtons-nous plutôt aux deux chapitres consacrés au XVII^e^ siècle. Ils abondent en observations fort perspicaces. L'auteur remarque par exemple qu'autour de 1620, la plupart des peintures révolutionnaires étaient destinées aux églises romaines les plus traditionnelles, tandis que les églises modernes se voyaient décorées par des mains assez modestes. Décelant dans le plafond Barberini une certaine « touch of hysteria », il le caractérise infiniment mieux que les habituelles considérations sur cette « première œuvre de la peinture baroque pleinement évoluée ».

Le livre étonne surtout par sa présentation de détails tout à fait inconnus. Nous entendons parler pour la première fois d'un buste du duc d'Orsini fait par le Bernin à l'époque du baldaquin de Saint Pierre; les archives des Jésuites, complètement dépouillées pour la première fois, nous permettent de suivre l'histoire de Saint André au Quirinal depuis Borromini, auquel on avait pensé d'abord, jusqu'au Bernin, et la même source fournit une documentation exemplaire pour l'histoire iconographique du Gesù et pour les vicissitudes de l'église de Saint Ignace. Toujours dans le domaine des ordres religieux, Haskell insiste avec justesse sur l'importance de l'entreprise des Théatins à Saint André della Valle, culminant dans la décoration du Dominiquin et du Lanfranc, puis, en 1616, confiée entièrement à ce dernier. Auteur équilibré, Haskell évite les tentations auxquelles un récent historien français du Palais Farnèse aurait certainement cédé: pour caractériser le changement du goût de l'époque de Saint André della Valle à celle de Saint André au Quirinal il évite de mentionner Puccini et Scribe, l'un pourtant ayant fait travailler Cavaradossi dans le décor raffiné du Bernin — Saint André au Quirinal est de loin l'église plus élégante de Rome — l'autre, par contre, dans l'immensité spatiale de l'église populaire des Théatins. Les deux églises démontrent avec évidence comment les « patrons » ont réussi à éduquer les artistes.

Si l'on avait une critique à formuler, ce serait celle-ci: l'auteur cite toujours le dernier livre paru sur une question donnée, même si ce livre est manifestement médiocre. Par exemple dans le cas de la collection du marchand Roomer, le Jabach napolitain, nous nous voyons renvoyés au livre très récent sur Ribéra de E. du Gué Trapier; il en résulte que la citation du contemporain Sandrart à propos du Silène de Ribéra, aujourd'hui à Capodimonte et autrefois chez Roomer, s'arrête chez Haskell, comme chez Gué Trapier, avant le jugement définitif de Sandrart sur l'œuvre en question, « riche en art, bien qu'horrible ».

Autre reproche, mais également sans véritable portée, il y a des cas, fort rares d'ailleurs, où l'interprétation d'une œuvre nous semble mieux documentée que fondée. Par exemple à la Vallicella où les problèmes picturaux de Pierre de Cortone étaient, selon Haskell, déjà tous résolus par le Lanfranc à la Valle, nous constatons pourtant de nouvelles solutions. L'unification visuelle de l'abside et de la coupole par un plan iconographique commun, proposé par Cortone, n'était jamais entrée dans les possibilités du Lanfranc. Mais hâtons-nous de remarquer que ce passage se termine par une superbe définition de Cortone qui « trouvait » dit très justement Haskell, « une inspiration plus profonde dans les triomphes de ce monde que dans ceux de l'autre ».

Signalons comme très importante pour les historiens de l'histoire de l'art une proposition tout à fait convaincante basée

par une observation de Benedict Nicolson: l'extraordinaire lettre du marquis Giustiniani, un des collectionneurs les plus en vue de la Rome du Caravage, lettre où il donne ses opinions sur la peinture moderne à Rome, date de 1620 et non d'une décade plus tard comme tout le monde le croyait. C'est seulement après cette révision que certains jugements deviennent compréhensibles.

Toujours à propos du thème essentiel du livre, l'histoire des collectionneurs, Haskell nous donne parmi les grands noms de Rome Paolo Giordano Orsini, Cassiano dal Pozzo, et Camille Massimi, puis une série de petits mécènes en province et notamment les Del Rosso, amateurs du goût napolitain à Florence, auxquels l'auteur dédie trois pages largement documentées. Et pourtant, il n'y a pas dix ans, Roberto Longhi parlant de quelques tableaux autrefois chez Del Rosso avouait: « un collezionista del quale ignoravo l'esistenza. »

Le magistral livre de Haskell comble pour nous tous beaucoup de lacunes.

Walter Vitzthum.

Francis Haskell: Patrons and Painters. *454 p., 64 planches. Chatto & Windus, Londres, 76 fr.*

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE SEURAT

par César de Hauke

L'art, dans son but essentiel, est sans doute fait pour la délectation de l'esprit et des sens, et pour aboutir ainsi à une existence sublimée de l'homme. Cependant, celui qui y consacre sa plume n'est point nécessairement tenu de revenir constamment sur ce rôle fondamental. S'il s'occupe en particulier d'un artiste au génie universellement reconnu et fort bien défini, l'exégèse continue même à des répétitions et très vite au bavardage. Par rapport à un artiste célèbre, il est beaucoup plus instructif d'établir l'historique de sa gloire, et certainement plus valable encore de réaliser le catalogue de ses œuvres. Ces catalogues, qui même pour de très grands artistes font trop souvent défaut, ne s'occupent pas de la nature essentielle de l'art, mais il est néanmoins nécessaire que leurs auteurs possèdent une connaissance sûre et profonde de ce qui constitue l'esprit d'une œuvre.

Si les véritables catalogues raisonnés sont rares, il y a en général un nombre presque absurde de petites monographies et d'élaborations tenant du journalisme qui s'efforcent à exprimer exactement ce que le véritable amateur se sait capable de ressentir et de comprendre par ses propres moyens. A vrai dire, la littérature sur l'art gagnerait considérablement en sens si elle s'efforçait davantage à fournir au lecteur ce qu'il ne peut se procurer lui-même. Bien que l'importance d'une œuvre d'art ait bien peu de rapport avec les indications techniques, les mesures précises, un pedigree soigneusement établi, une bibliographie substantielle, on apprécie à la longue et en bien des occasions pratiques ces indications beaucoup plus que les opinions d'un critique quelconque sur tel ou tel maître.

En d'autres termes, le catalogue des œuvres complètes d'un artiste répond à un véritable besoin. S'ils sont néanmoins rares, la raison en est facile à comprendre, car l'élaboration d'un tel ouvrage exige de la part de l'auteur une somme d'efforts, de patience et d'abnégation dont peu de chercheurs sont capables. On pourra s'en rendre compte quand il est question ici d'un ouvrage ayant été en chantier pendant trente ans et qui est consacré à un artiste dont l'activité ne s'est étendue que sur une période de quinze ans! Nous voulons parler du catalogue, réalisé par César de Hauke, des œuvres complètes de Georges Seurat, mort à trente ans en 1891.

Ce travail comprend deux gros in-folios, et témoigne d'un goût si raffiné qu'il est impossible de ne pas s'arrêter d'abord à leur présentation. Les deux volumes, considérés uniquement comme objets, portent la marque d'un sens du beau dont aucun ouvrage de ce genre ne peut, à ce jour, se prévaloir. La reliure, en toile bleu pastel, le merveilleux papier d'un blanc de neige, les magnifiques caractères d'imprimerie, la parfaite qualité des reproductions, tout est d'une perfection exemplaire. L'auteur, maître d'œuvre remarquable, n'a non seulement rien épargné pour la réalisation de ces deux volumes, mais encore y a prodigué le plus grand luxe avec un goût incomparable.

Mais ce qui donne le vrai prix à cette belle présentation, c'est qu'elle correspond au mérite réel du contenu. Dans une brève préface, l'auteur résume les règles qu'il a suivies pour la composition et l'exécution de son ouvrage. Il y exprime d'abord ses sentiments de profonde reconnaissance pour Félix Fénéon, l'« inventeur » et l'ami de Seurat. Cet homme singulier, dont le sens critique tenait parfois à la seconde vue, s'est montré, dès les premiers temps, un conseiller aussi dévoué qu'indispensable pour l'œuvre entreprise par M. de Hauke. Jusqu'à sa mort en 1944, Fénéon — témoin fidèle et sensible de Seurat — a suivi la genèse et le développement de l'ouvrage avec une sympathie agissante, et C. de Hauke n'a pas manqué de réserver à ce Pylade la place qui lui revient de droit dans l'histoire de l'ascension de Seurat.

Cette histoire, l'auteur nous la fait revivre par une anthologie des textes les plus significatifs parmi ceux qui ont contribué à faire connaître Seurat. Ce procédé correspond parfaitement à l'attitude générale de l'auteur qui préfère rester dans l'ombre pour faire apparaître d'autant mieux les données objectives. Jamais ne perd-il de vue l'agrément et la commodité du lecteur. C'est ainsi qu'il reproduit par exemple les catalogues — aujourd'hui presque introuvables — des expositions d'autrefois où l'art de Seurat s'est imposé, peu à peu, à l'esprit des critiques et du public. Quant aux trois grandes rétrospectives de 1936, de 1949 et 1958 (Paris, New York, Chicago) César de Hauke est même en mesure de reproduire les œuvres telles qu'elles furent présentées sur les murs de ces expositions. Ce souci de servir la commodité de l'amateur se retrouve encore dans ces pages où, en dehors du catalogue, sont reproduites une seconde fois et regroupées autour des six principaux chefs-d'œuvre de Seurat toutes les esquisses peintes et dessinées pour la Baignade, la Grande Jatte, les Poseuses, la Parade, le Chahut et le Cirque.

L'évolution et l'essor d'un art restant toujours d'un intérêt essentiel pour l'amateur, le catalogue d'une œuvre complète doit, autant que faire se peut, respecter l'ordre chronologique. M. de Hauke a suivi cette règle fondamentale, tout en dissociant et sans doute avec raison, les peintures et les dessins, réservant celles-là au premier et ceux-ci au second volume, ce qui sert parfaitement l'unité de chacun. Comme de bien entendu, toutes les œuvres enregistrées sont reproduites, et dans la mesure du possible, le format de la reproduction correspond à l'importance de chacun des tableaux et dessins.

En ce qui concerne le volume des peintures, rappelons un événement qui a dû péniblement frapper l'auteur. En 1959, après une préparation moins longue, Henri Dorra et John Rewald ont déjà sorti un catalogue de l'œuvre peint de Seurat. Par rapport à l'économie de l'histoire de l'art, ceci constitue incontestablement un incident regrettable. Vue la grande rareté de travaux pareils, il est bien dommage que deux ouvrages soient consacrés en même temps au même sujet. Si dans sa bibliographie, M. de Hauke ne mentionne pas l'ouvrage de MM. Dorra et Rewald, on peut y voir l'expression d'une certaine amertume aussi regrettable que compréhensible.

Quoiqu'il en soit, cette malencontreuse dualité offre à l'amateur des comparaisons pleines d'enseignements. On se rend compte que même dans des travaux aussi fortement déterminés par leur objet, le subjectif reste toujours présent, ce qui en l'occurrence est tout à fait légitime. C'est ainsi que l'ouvrage de 1959 mentionne souvent dans le pedigree des œuvres le nom des marchands par les mains desquels ces œuvres ont passé, tandis que C. de Hauke n'a tenu à indiquer que les collections. Par contre, ses renseignements bibliographiques sont en général plus riches et, ce qui est particulièrement appréciable, très complets aussi dans ce sens que les titres, aussi fréquemment qu'ils soient répétés, ne sont jamais cités en abrégé, de sorte que le lecteur, au lieu de faire appel à un système compliqué de références, sait tout de suite de quoi il s'agit. Au sujet de ces laborieuses recherches pour perfectionnement, l'auteur a tenu à ce qu'un juste hommage soit rendu à la précieuse collaboration de Mme J. Chollier-Tuffal.

Les érudits trouveront un grand profit à la comparaison de ces deux catalogues de Seurat, mais l'avantage décisif de celui de M. de Hauke est de contenir également les dessins qui occupent une place si particulièrement glorieuse dans l'œuvre de l'artiste. Quand on songe au nombre relativement restreint des peintures dans lesquelles Seurat a donné toute la mesure de son génie, et que l'on se souvient que ce génie s'est traduit sous une forme plus directe dans la plupart des études dessinées, il est facile d'imaginer l'importance et le relief que prend le catalogue des dessins. En outre, et par leur nombre, ils pèsent lourdement dans la balance: les 714 numéros des œuvres de Seurat comptent 501 dessins. Par leur format et leur technique ils se prêtent admirablement à la reproduction, et, en raison du soin extrême apporté à l'impression, ce second volume est plus encore que le premier un véritable régal pour les yeux.

Il n'est pas trop de dire que jamais l'étude d'un catalogue complet de l'œuvre

sur une observation de Benedict Nicolson: l'extraordinaire lettre du marquis Giustiniani, un des collectionneurs les plus en vue de la Rome du Caravage, lettre où il donne ses opinions sur la peinture moderne à Rome, date de 1620 et non d'une décade plus tard comme tout le monde le croyait. C'est seulement après cette révision que certains jugements deviennent compréhensibles.

Toujours à propos du thème essentiel du livre, l'histoire des collectionneurs, Haskell nous donne parmi les grands noms de Rome Paolo Giordano Orsini, Cassiano dal Pozzo, et Camille Massimi, puis une série de petits mécènes en province et notamment les Del Rosso, amateurs du goût napolitain à Florence, auxquels l'auteur dédie trois pages largement documentées. Et pourtant, il n'y a pas dix ans, Roberto Longhi parlant de quelques tableaux autrefois chez Del Rosso avouait: « un collezionista del quale ignoravo l'esistenza. »

Le magistral livre de Haskell comble pour nous tous beaucoup de lacunes.

Walter Vitzthum.

Francis Haskell: Patrons and Painters. *454 p., 64 planches. Chatto & Windus, Londres, 76 fr.*

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE SEURAT

par César de Hauke

L'art, dans son but essentiel, est sans doute fait pour la délectation de l'esprit et des sens, et pour aboutir ainsi à une existence sublimée de l'homme. Cependant, celui qui y consacre sa plume n'est point nécessairement tenu de revenir constamment sur ce rôle fondamental. S'il s'occupe en particulier d'un artiste au génie universellement reconnu et fort bien défini, l'exégèse continue mène à des répétitions et très vite au bavardage. Par rapport à un artiste célèbre, il est beaucoup plus instructif d'établir l'historique de sa gloire, et certainement plus valable encore de réaliser le catalogue de ses œuvres. Ces catalogues, qui même pour de très grands artistes font trop souvent défaut, ne s'occupent pas de la nature essentielle de l'art, mais il est néanmoins nécessaire que leurs auteurs possèdent une connaissance sûre et profonde de ce qui constitue l'esprit d'une œuvre.

Si les véritables catalogues raisonnés sont rares, il y a en général un nombre presque absurde de petites monographies et d'élaborations tenant du journalisme qui s'efforcent à exprimer exactement ce que le véritable amateur se sait capable de ressentir et de comprendre par ses propres moyens. A vrai dire, la littérature sur l'art gagnerait considérablement en sens si elle s'efforçait davantage à fournir au lecteur ce qu'il ne peut se procurer lui-même. Bien que l'importance d'une œuvre d'art ait bien peu de rapport avec les indications techniques, les mesures précises, un pedigree soigneusement établi, une bibliographie substantielle, on apprécie à la longue et en bien des occasions pratiques ces indications beaucoup plus que les opinions d'un critique quelconque sur tel ou tel maître.

En d'autres termes, le catalogue des œuvres complètes d'un artiste répond à un véritable besoin. S'ils sont néanmoins rares, la raison en est facile à comprendre, car l'élaboration d'un tel ouvrage exige de la part de l'auteur une somme d'efforts, de patience et d'abnégation dont peu de chercheurs sont capables. On pourra s'en rendre compte quand il est question ici d'un ouvrage ayant été en chantier pendant trente ans et qui est consacré à un artiste dont l'activité ne s'est étendue que sur une période de quinze ans! Nous voulons parler du catalogue, réalisé par César de Hauke, des œuvres complètes de Georges Seurat, mort à trente ans en 1891.

Ce travail comprend deux gros in-folios, et témoigne d'un goût si raffiné qu'il est impossible de ne pas s'arrêter d'abord à leur présentation. Les deux volumes, considérés uniquement comme objets, portent la marque d'un sens du beau dont aucun ouvrage de ce genre ne peut, à ce jour, se prévaloir. La reliure, en toile bleu pastel, le merveilleux papier d'un blanc de neige, les magnifiques caractères d'imprimerie, la parfaite qualité des reproductions, tout est d'une perfection exemplaire. L'auteur, maître d'œuvre remarquable, n'a non seulement rien épargné pour la réalisation de ces deux volumes, mais encore y a prodigué le plus grand luxe avec un goût incomparable.

Mais ce qui donne le vrai prix à cette belle présentation, c'est qu'elle correspond au mérite réel du contenu. Dans une brève préface, l'auteur résume les règles qu'il a suivies pour la composition et l'exécution de son ouvrage. Il y exprime d'abord ses sentiments de profonde reconnaissance pour Félix Fénéon, l'« inventeur » et l'ami de Seurat. Cet homme singulier, dont le sens critique tenait parfois à la seconde vue, s'est montré, dès les premiers temps, un conseiller aussi dévoué qu'indispensable pour l'œuvre entreprise par M. de Hauke. Jusqu'à sa mort en 1944, Fénéon — témoin fidèle et sensible de Seurat — a suivi la genèse et le développement de l'ouvrage avec une sympathie agissante, et C. de Hauke n'a pas manqué de réserver à ce Pylade la place qui lui revient de droit dans l'histoire de l'ascension de Seurat.

Cette histoire, l'auteur nous la fait revivre par une anthologie des textes les plus significatifs parmi ceux qui ont contribué à faire connaître Seurat. Ce procédé correspond parfaitement à l'attitude générale de l'auteur qui préfère rester dans l'ombre pour faire apparaître d'autant mieux les données objectives. Jamais ne perd-il de vue l'agrément et la commodité du lecteur. C'est ainsi qu'il reproduit par exemple les catalogues — aujourd'hui presque introuvables — des expositions d'autrefois où l'art de Seurat s'est imposé, peu à peu, à l'esprit des critiques et du public. Quant aux trois grandes rétrospectives de 1936, de 1949 et 1958 (Paris, New York, Chicago) César de Hauke est même en mesure de reproduire les œuvres telles qu'elles furent présentées sur les murs de ces expositions. Ce souci de servir la commodité de l'amateur se retrouve encore dans ces pages où, en dehors du catalogue, sont reproduites une seconde fois et regroupées autour des six principaux chefs-d'œuvre de Seurat toutes les esquisses peintes et dessinées pour la Baignade, la Grande Jatte, les Poseuses, la Parade, le Chahut et le Cirque.

L'évolution et l'essor d'un art restant toujours d'un intérêt essentiel pour l'amateur, le catalogue d'une œuvre complète doit, autant que faire se peut, respecter l'ordre chronologique. M. de Hauke a suivi cette règle fondamentale, tout en dissociant et sans doute avec raison, les peintures et les dessins, réservant celles-là au premier et ceux-ci au second volume, ce qui sert parfaitement l'unité de chacun. Comme de bien entendu, toutes les œuvres enregistrées sont reproduites, et dans la mesure du possible, le format de la reproduction correspond à l'importance de chacun des tableaux et dessins.

En ce qui concerne le volume des peintures, rappelons un événement qui a dû péniblement frapper l'auteur. En 1959, après une préparation moins longue, Henri Dorra et John Rewald ont déjà sorti un catalogue de l'œuvre peint de Seurat. Par rapport à l'économie de l'histoire de l'art, ceci constitue incontestablement un incident regrettable. Vue la grande rareté de travaux pareils, il est bien dommage que deux ouvrages soient consacrés en même temps au même sujet. Si dans sa bibliographie, M. de Hauke ne mentionne pas l'ouvrage de MM. Dorra et Rewald, on peut y voir l'expression d'une certaine amertume aussi regrettable que compréhensible.

Quoiqu'il en soit, cette malencontreuse dualité offre à l'amateur des comparaisons pleines d'enseignements. On se rend compte que même dans des travaux aussi fortement déterminés par leur objet, le subjectif reste toujours présent, ce qui en l'occurrence est tout à fait légitime. C'est ainsi que l'ouvrage de 1959 mentionne souvent dans le pedigree des œuvres le nom des marchands par les mains desquels ces œuvres ont passé, tandis que C. de Hauke n'a tenu à indiquer que les collections. Par contre, ses renseignements bibliographiques sont en général plus riches et, ce qui est particulièrement appréciable, très complets aussi dans ce sens que les titres, aussi fréquemment qu'ils soient répétés, ne sont jamais cités en abrégé, de sorte que le lecteur, au lieu de faire appel à un système compliqué de références, sait tout de suite de quoi il s'agit. Au sujet de ces laborieuses recherches pour perfectionnement, l'auteur a tenu à ce qu'un juste hommage soit rendu à la précieuse collaboration de Mme J. Chollier-Tuffal.

Les érudits trouveront un grand profit à la comparaison de ces deux catalogues de Seurat, mais l'avantage décisif de celui de M. de Hauke est de contenir également les dessins qui occupent une place si particulièrement glorieuse dans l'œuvre de l'artiste. Quand on songe au nombre relativement restreint des peintures dans lesquelles Seurat a donné toute la mesure de son génie, et que l'on se souvient que ce génie s'est traduit sous une forme plus directe dans la plupart des études dessinées, il est facile d'imaginer l'importance et le relief que prend le catalogue des dessins. En outre, et par leur nombre, ils pèsent lourdement dans la balance: les 714 numéros des œuvres de Seurat comptent 501 dessins. Par leur format et leur technique ils se prêtent admirablement à la reproduction, et, en raison du soin extrême apporté à l'impression, ce second volume est plus encore que le premier un véritable régal pour les yeux.

Il n'est pas trop de dire que jamais l'étude d'un catalogue complet de l'œuvre

d'un peintre n'a laissé un tel sentiment de satisfaction profonde. Les deux volumes de César de Hauke sont le plus beau monument érigé à la mémoire de Georges Seurat et une des plus belles réalisations que l'art du livre ait réussie à notre époque.

Hans Naef.

Cesar de Hauke: Catalogue de l'œuvre de Seurat, *en 2 vol., in f°, rel. t. 600 fr.*

LES DESSINS DE SEURAT

par Robert L. Herbert

D'Amérique nous arrive un ouvrage que tous les gens de goût ou de culture apprécieront. Il s'agit du livre de Robert L. Herbert qui traite de l'œuvre noir et blanc de Seurat. Les illustrations — au nombre de 173 — sont incontestablement de haute qualité et le texte éclipse facilement les études antérieurement consacrées au même sujet.

Robert L. Herbert, professeur à la Yale University a enquêté depuis 1957 avec cette passion lucide qui lui est personnelle et cela en France et partout où il convenait de prospecter. Il a découvert ainsi une centaine de croquis appartenant à la prime jeunesse de Seurat — lui que la mort enleva avant qu'il n'atteignit trente et un ans.

Il est bien vrai que Seurat offre un champ de prédilection pour l'historien. Tout semble énigme en lui. D'abord comment une originalité aussi franche a-t-elle pu éclore dans le milieu fermé, scellé, âpre au gain que fut celui de sa famille?

Autre énigme: voici un élève appliqué et soigneux de l'atelier Lehmann resté à la pure tradition ingresque, qui se libère du « trait d'ongle », de la ligne absolue — et qui, dès 1879 — à peine a-t-il vingt ans — adopte la technique des masses d'ombres génératrices de lumière.

Seurat dessinant Ghiberti, Raphaël, Poussin, s'affirme déjà lui-même, comme l'indique un cahier de Brest (il y accomplissait son temps de service) — où ce qu'il en reste. On y aperçoit une ordonnance simplificatrice des formes et tout le départ de son style.

Comment expliquer cette maturité précoce qui se révèle par l'usage à la fois somptueux et rigoureux de crayon Conté (Le Moissonneur de 1881)? La force du dessin y est concentrée sur une figure isolée, dense — tout à la fois silhouette et épaisseur — alors que l'environnement s'évade en une légèreté aérienne, faite de réseaux ténus, de fils arachnéens, de petites pailles hachées (La femme accoudée au parapet).

Secret de cette maîtrise. Herbert constate très bien que dans cette primeur créatrice, Seurat se détourne du dessin rehaussé de couleur pour se consacrer — sans les combiner — d'une part à l'harmonie colorée et, d'autre part, au dessin noir-blanc. Deux routes séparées où il chemine très loin, en solitaire.

Cependant, Seurat a dit un jour à Verhaeren qu'« il se découvrit en étudiant les autres ». C'est là un processus spécifique de tout artiste inventeur. Herbert a donc grande raison de souligner les apparentements à Vermeer, à Rembrandt, à Goya, à Millet (dont la postérité artistique fut si féconde) à Daumier, le maître des maîtres. Les rapprochements littéraires me touchent moins. Seurat n'a nul besoin de s'inspirer d'un paragraphe évanescent de Goncourt, d'un thème élaboré de Zola. Il me paraît vain de mettre en parallèle les procédés de ces littérateurs et la vision synthétique de Seurat. Sans doute, les objets d'étude sont les mêmes: coins de faubourgs, scènes de rues, spectacles forains, machines... Seurat leur confère une puissance sombre, et les façonne en étonnantes apparitions impersonnelles.

Si différent en cela de la gaieté aérée de Monet, du papillotage énamouré de Renoir. Seurat énigmatique toujours, commence, pourrait-on dire, par où s'achève Turner. Rigueur volontaire chez le Français, tourbillon diluvien chez l'Anglais. Comparer leurs deux « locomotives » — ou opposer la Place de la Concorde, l'hiver — nudité froide aux raideurs horizontales et verticales — au Ben Arthur, Ecosse de roches en volutes et de nuées déchiquetées.

En 1884-1886 Seurat, en possession de sa « méthode », fonde les compositions de la Baignade et de la Grande Jatte sur des croquis toujours séparés, mais qui sont destinés à en tracer les détails ou les substructures. Chacun des genres — composition peinte et dessin noir-blanc — conservant son autonomie, son indépendance technique, ses exigences propres; l'un sert cependant à l'autre.

Herbert montre que l'art de Seurat se détache en ce qu'il appelle « un anti-impressionnisme » parce que le peintre, tout autant que le dessinateur, veut substituer à la variabilité des choses et des reflets, une fixité des formes impliquées dans des rapports colorés ou non colorés. Seurat rejette le moment subjectivisé, pour instaurer une permanence synthétique. Ce que célébreront Gustave Kahn et Félix Fénéon en parlant du groupe « néo-impressionniste » qui s'affirma aux premières expositions des Indépendants: en décembre 1884 et en août 1886.

Herbert ayant clairement signalé cette mutation de l'instantané en permanence, je ne le suivrai pas lorsqu'il évoque, pour l'expliquer, l'art égyptien, le néoplatonisme et l'imitation quattrocentiste. Encore faudrait-il choisir entre ces trois genres de filiation proposés. Ni les Poseuses, ni les promeneuses de la Grande Jatte ne sont des parthénopé de la Frise (antérieures à Platon et au néo-platonisme) ni des Tanagra. Seurat n'est ni égyptien, ni hellénistique, ni même quattrocentiste. Non, Seurat recherche la grandeur simplificatrice prélevée sur le mouvant, la réalité décisive extraite du passager; cela dans la matérialité des choses vues, des attitudes saisies, in actu et situ, dans ce monde concret et contemporain où l'artiste circule, observe et épie. Ainsi le Haut de Forme, le Balayeur, la Petite Fille au chapeau niniche n'ont rien d'un bas-relief égyptien; ni le Phare de Honfleur ou le Cireur de bottes, une allure hellénistique. Seurat suit les berges de la Seine, les appontements de Port-en-Bessin, s'assied au café-concert, regarde les parades du cirque forain. Il prend son bien dans le réel, dans ces spectacles naturels ou populaires. Il sublimise l'anecdote de la voile qui passe sur le fleuve, de la silhouette entrevue, d'une cape ou d'un ruban à la mode, de l'exhibition dansante des clowns.

Lors de l'exposition Puvis de Chavannes en 1888, un artiste novateur a dit à Gustave Kahn qui, dans la Revue indépendante rapporte ce propos: « Les Panathénées de Phidias étaient une procession. Je veux faire ambuler ainsi que sur ces frises, les modernes, en ce qu'ils ont d'essentiel, les placer dans des toiles arrangées en harmonies de couleurs, par les directions des tons, en harmonie des lignes, par la direction des lignes, la ligne et la couleur disposées l'une pour l'autre ». Fort bien. Mais Herbert, en citant cette phrase, l'attribue d'abord — et sans preuves établies — à Seurat. Or, on pourrait la rétrocéder sans aucune difficulté à Charles Angrand ou à Paul Signac — lesquels avaient les mêmes préoccupations d'art et se trouvaient alors — autant et plus que Seurat, les amis de Gustave Kahn. Toutefois la formulation difficile, abstraite, permet aussi de la restituer à Seurat.

Herbert s'appuie sur ce même texte, pour affirmer des rapports de tradition entre l'œuvre hellénique et celle de Seurat. Sans doute, il est ingénieux de découvrir certaines similarités entre les modes d'expression — de l'une et de l'autre. Mais c'est faire bon marché de la différence des matériaux mis en œuvre, et des fins poursuivies, de l'aspect et du prospect. De surcroît, ce rapprochement n'apporte rien et j'abandonne le commentateur à son interprétation.

Le propos rapporté par Gustave Kahn me paraît signifier ceci que tel ou tel néo-impressionniste — loin de prétendre se modeler sur les bas-reliefs de Phidias — a la pensée ou l'ambition de donner des œuvres expressives de son environnement contemporain; de faire en sorte de représenter les manifestations les plus amples, les plus caractéristiques des milieux concrets où lui-même, à la fois singulier et collectif — se meut. J'espère ne pouvoir reconnaître dans l'idée présentée à Gustave Kahn qu'une affirmation de modernisme synthétique; et dans cette perspective là, il est convenable assurément de l'appliquer aussi à Seurat.

C'est ainsi que Seurat se laisse séduire par ces foyers de lueurs et de rumeurs, de gestes et de bruits que représentent les cafés-concerts de son époque. On connaît des dessins (Au Concert Européen, Le Divan Japonais, l'Eden-Concert) qui portent le témoignage de cette attirance.

Si Herbert à ce propos évoque Degas, il reste à faire la distinction convenable. Degas s'affirme comme un interprète le plus souvent aristocratique du genre, le plus fréquemment malicieux et sarcastique, le plus férocement satirique. Seurat se plonge dans l'atmosphère, s'enfonce dans l'orchestre, et vibre sous le rythme scandé et scandaleux. Il entre tout entier dans le jeu complexe de la scène, de la sensation, du spectacle qui n'est plus spectacle, mais frisson et fascination. Le fils de l'huissier atrabilaire et bigot se défoule furieusement dans cette étrange fantasmagorie et se délivre en visions d'un naturalisme prestigieux, d'une intensité de facture jamais atteinte.

Pour contrepoids à cette « ménagerie sociale », pour contrebalancer cette plongée dans la frénésie dont « l'homme à femmes » (1889) semble être le héros veule et satisfait, Seurat retrouve sur les grèves de Grandcamp dans l'atmosphère indéfinie, dans le grain léger des nuées et des brumes, auprès des chenaux où se balancent les voitures — une autre intensité: celle de la joie qui dispense des plaisirs — l'hymne qui remplace les fanfares.

Au moment où Seurat passe du tumulte à la sérénité, lui-même disparaît. Ignoré du public, son art si puissant et si singulier fera après vingt années de silence — l'objet de commentaires. En ajoutant les siens, [illegible] Herbert se signale par sa science réelle, [illegible]

DOCUMENTA III

Suite de la page 31

Mais à l'opposé, et proches des grandes compositions en bronze d'Otto Freundlich, les trois sculptures d'Etienne Martin, — l'*Arbre*, la *Nuit Nina*, et surtout le *Grand Couple* sont d'une rare force expressive. Penalba accentue la monumentalité de ses dernières œuvres, accuse dans *La grande ailée* sa science des volumes superposés et décentrés. Chillida utilise son intelligence de la matière pour modeler et courber le fer en *Modulations d'espace*. Gio Pomodoro instaure une sorte de dialogue avec le bronze, fait succéder au point focal de ses sculptures, sans baisse de tension, les points de contact et les zones de rupture. Chadwick pose le problème des figures juxtaposées, et le résout, non sans sécheresse.

Parmi les nouveaux venus, la prédilection va à la sculpture de masse ou de volume. L'Italien Pierluca zèbre de déchirures aux bords déchiquetés l'épaisseur d'une masse d'acier et l'anime d'une palpitation secrète comme serait celle d'un organisme lacéré. L'Espagnol Berrocal unit son intuition de la forme à la précision d'un créateur d'automates : il articule et désarticule ses personnages — ou ses volumes — avec une habileté de joueur sadique. Le français Ipoustéguy s'impose par la puissance, la richesse intérieure et la singularité de grandes figures humaines. L'Américain Metcalf s'inscrit dans une ligne de recherches et d'invention proches du Surréalisme.

Comme à Venise, comme en d'autres points d'Europe (Middelheim, Otterlo), la sculpture contemporaine affirme à Cassel sa remarquable vitalité. Et comme la peinture, sa désinvolture à l'égard des impératifs esthétiques. Documenta III n'en présente pourtant qu'un panorama réduit ; on souhaite le voir un jour plus étendu.

Après avoir porté son attention sur l'art pris à sa racine, Documenta se promet de consacrer l'une de ses prochaines manifestations aux rapports avec la société et la collectivité, donc au domaine des arts appliqués, en relation avec l'architecture et le dessin industriel. Cet aspect impérieux du monde contemporain modifiera sans doute impérieusement l'aspect de Documenta. Sera-ce, en 1968, Documenta IV?

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition Documenta III est ouverte jusqu'au 5 octobre.

---

documentation digne de respect et l'intelligente sincérité dont témoigne son étude.

Tandis que quelques peintres et de très rares écrivains entretenaient discrètement et fervemment la mémoire de Seurat, la critique savante ou non, maintenait son œuvre dans le néant du mépris. Les dessins de Seurat avaient été dispersés (une lettre de Signac stigmatise à cette occasion l'attitude pénible du père et du frère de l'artiste). Pendant plus de vingt années on les offrait à dix francs la pièce.

Le Louvre, à qui la mère de Seurat proposa de prendre en charge les tableaux et dessins de son fils, décida de refuser ce don. Notre Musée malgré quelques apports tardifs possède moins de dessins de Seurat que les collections anglaises — et douze fois moins que les américaines.

Ainsi nous en sommes réduits à regarder les dessins de Seurat à travers les reproductions de l'ouvrage du professeur Herbert, édité à New York.

Pierre Vépierre.

Seurat's drawings, by Robert L. Herbert, Department of History of Yale University, New Haven. — 232 p., 185 illustrations (dont 173 reproductions de dessins de Seurat). — Shorewood Publishers Inc., New York, N. Y.

Galerie
Fernand Depas

21, rue de Miromesnil - Paris 8me - ANJ. 73-13

IMPORTANTS TABLEAUX DE MAITRES CONTEMPORAINS

En permanence les peintres Pierre BARAT et Jean PODEVIN

OBJETS D'ART ET MEUBLES DU XVIIIe SIÈCLE

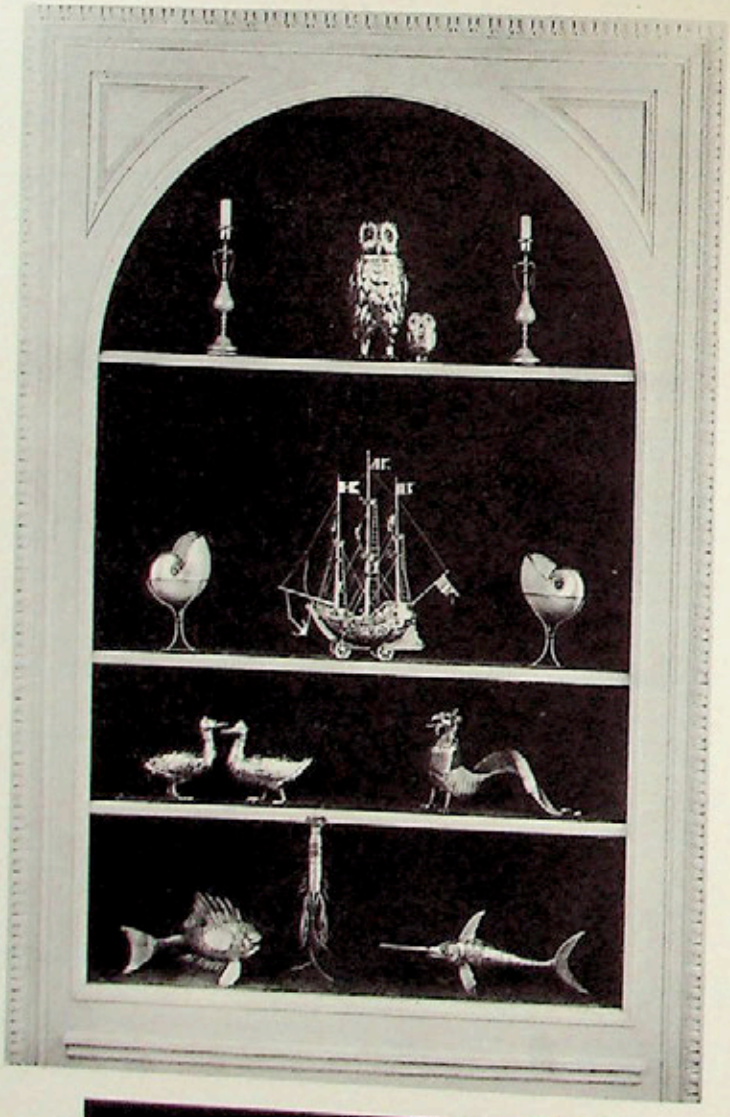
ANDRÉ MAVON

238, faubourg SAINT-HONORÉ

CARNOT 22-43

MICHEL PIGNERES

ANTIQUITÉS - DÉCORATION



LA BOUTIQUE DÉCORATION
3, AVENUE VICTOR-HUGO
PARIS

Tous les deux ans à Paris

Quelques-unes des œuvres d'art les plus intéressantes exposées dans le cadre de la Foire des Antiquaires, et quelques autres qui n'y sont pas montrées

1

2

3

Page 49

Grand cadre d'époque Louis XV, en bois sculpté et doré. Lebrun, 155, rue du Faubourg St-Honoré, Paris.

1. Petit régulateur en laque d'époque Transition, signé « Bouchet, Horloger du Roi ». Diette, 4, avenue Matignon, Paris.

2. Chaise vénitienne faisant partie d'une série de six sièges en bois laqué à décor de fleurs polychrome sur fond clair. Tullio Silva, 10, via S. Andrea, Milan.

4

5

6

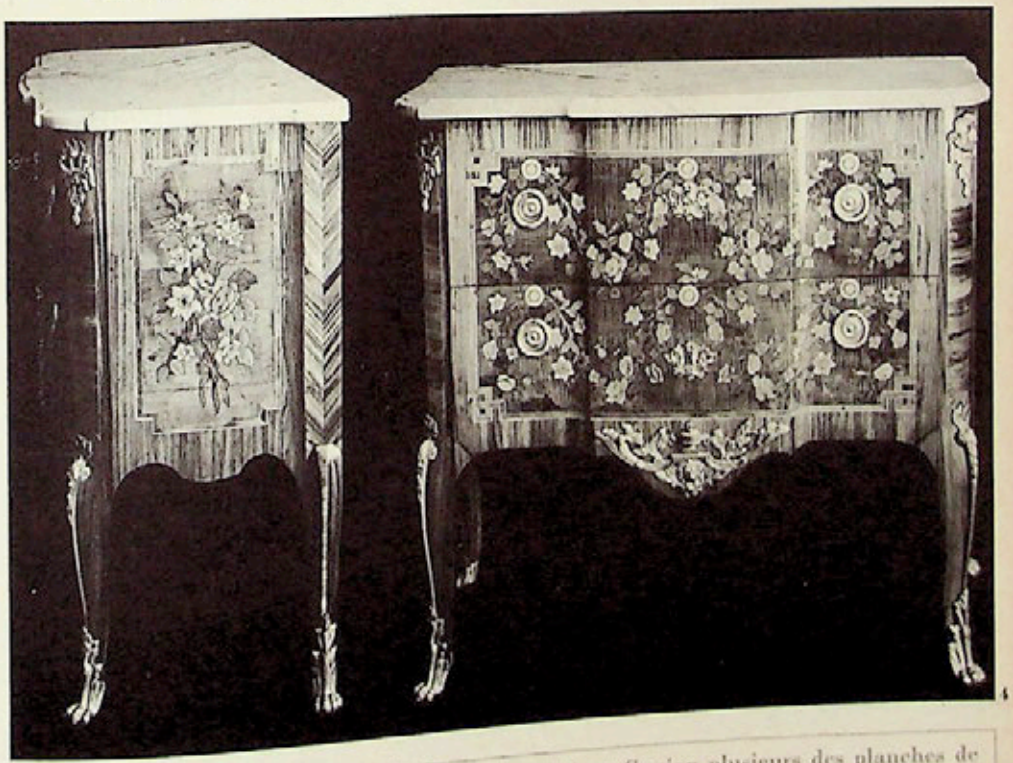
3-4. Gaspare Diziani (Venise, 1689-1767): « Suzanne et les Vieillards », « Moïse sauvé des eaux ». Deux pendants. Toile. 93×76 cm. Pardo, 106, boulevard Hausmann, Paris.

5. Rare cruche en faïence d'Orvieto, fin XIVe siècle. H. 26,5 cm. Alavoine, 42, avenue Kléber, Paris.

6. Fauteuil d'époque Régence en bois laqué et canné, faisant partie d'une série de six sièges. Y. Ch. Bazin, 8, rue Saint-Julien-le-Pauvre, Paris.

2

3



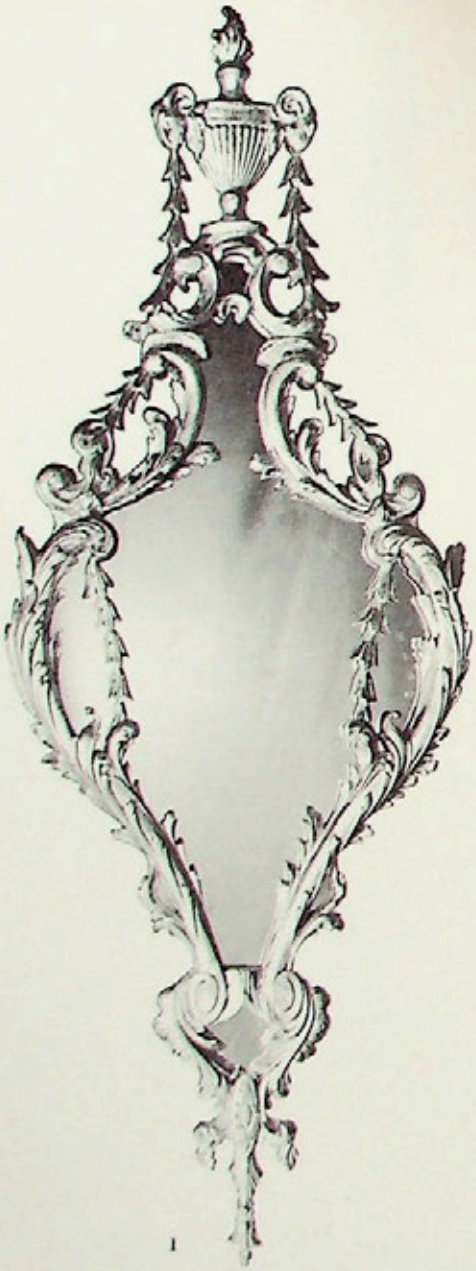
4

1. Michel-H. Duplessis: « Paysage avec des cavaliers », 49×63 cm. L'œuvre de cet artiste qui exposa au Salon de 1791 à 1799, révèle l'attrait exercé par les maîtres hollandais du XVII^e sur certains peintres français de la fin du XVIII^e siècle. Cailleux, 136, rue du Faubourg-St-Honoré, Paris.

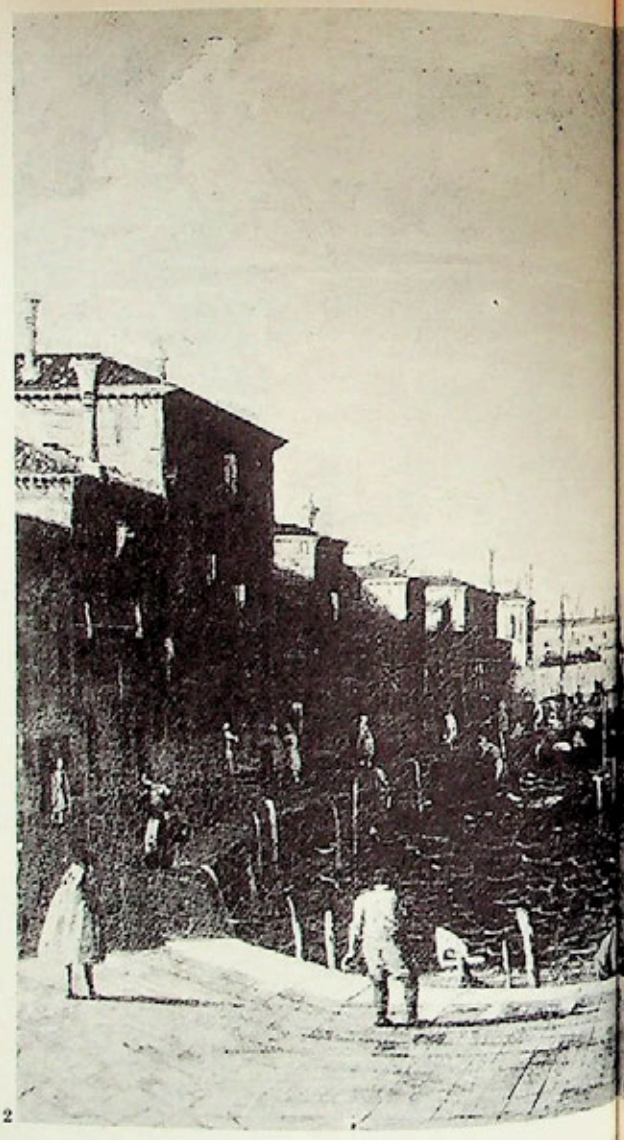
2. La cour du dieu des Enfers. L'un des 46 bois illustrant « Le premier livre de l'Histoire et Ancienne Cronique de Gerard d'Euphrate », Paris, 1549. Reliure d'époque en veau fauve. On attribue à Jean Goujon plusieurs des planches de cet ouvrage, dont celle que nous reproduisons. Lardanchet, 100, rue du Faubourg-St-Honoré, Paris.

3. André Daniels (Anvers, fin du XVI^e siècle): « Vase de Fleurs. » Bois. 64×50 cm. Alex Finck, 28, avenue Louise, Bruxelles.

4. Commode d'époque Louis XV, décorée d'une marqueterie de fleurs et estampillée Fléchy. Haut. 84 cm. Christy, 245, rue Saint-Honoré, Paris.



1

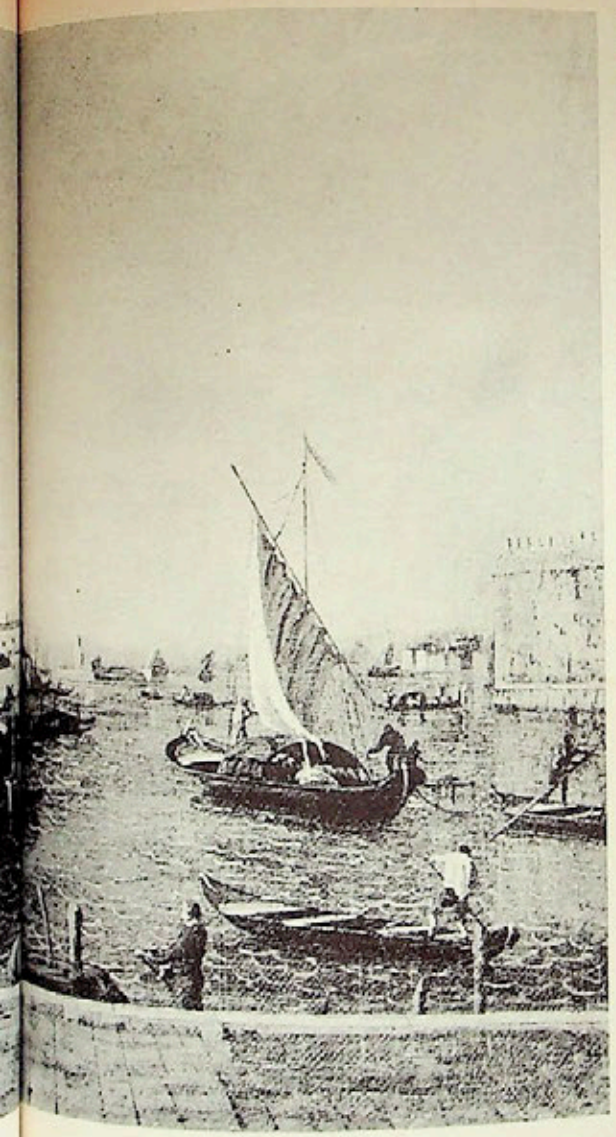


2

3

1. Miroir anglais de style Adam, en bois sculpté et doré, faisant partie d'une paire. Exécuté au XIX^e siècle. Raoul Guiraud, 90, rue de Grenelle, Paris.

2. A. Canaletto: « Le Grand Canal à Santa Chiara. » Toile. 39 × 46 cm. Galleria Bellini, 5, Lungarno Soderini. Florence.

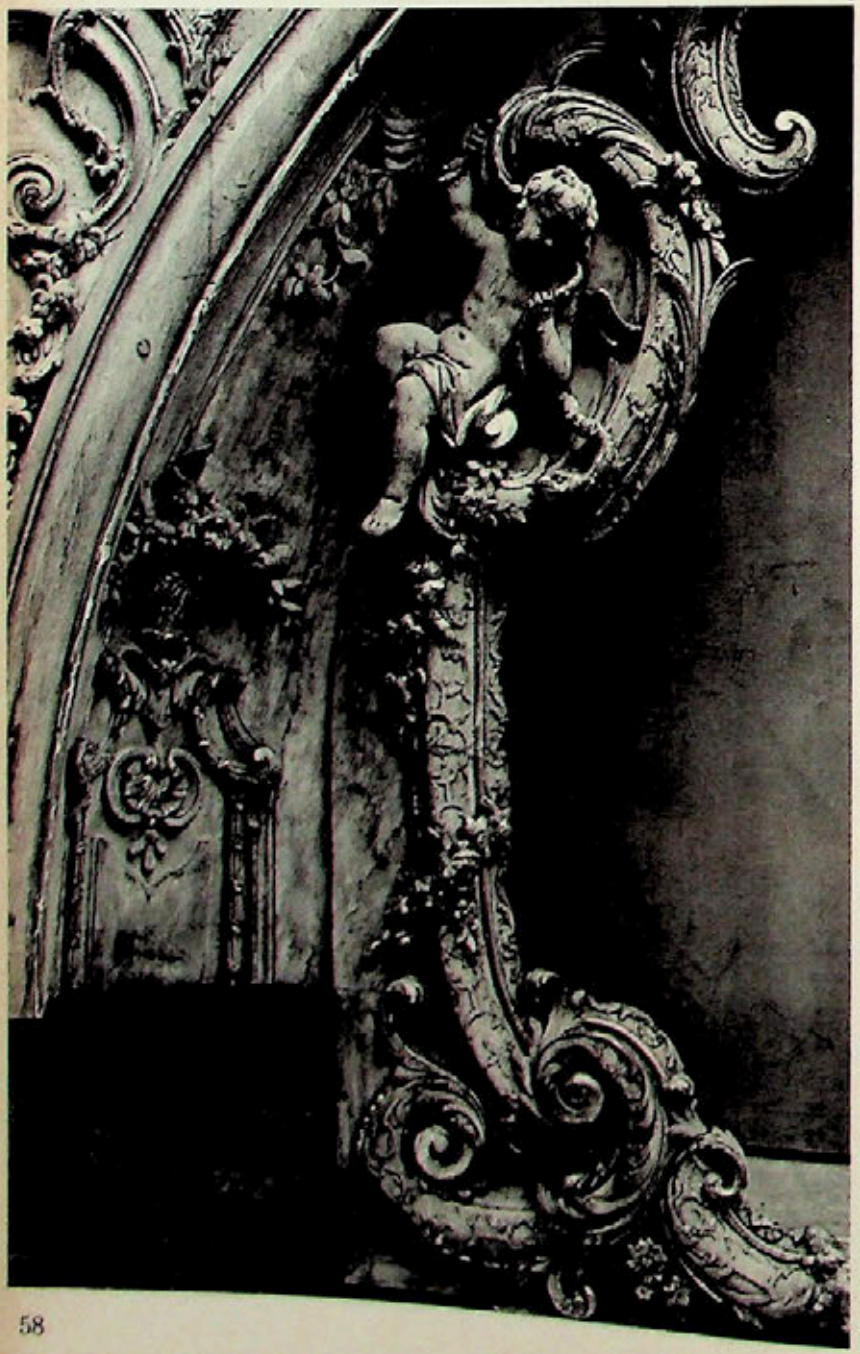


3. Bureau d'époque Régence en bois de violette et bois de rose. Entre deux obélisques en améthyste du XVIII^e, un brûle-parfum en marbre et bronze de même époque. Mavon, 238, rue du Faubourg-St-Honoré, Paris.

4. Lucas Cranach le Vieux (1472-1553): « Portrait de femme ». Bois. 36×24 cm. Signé et daté 1542. De Boer, Heerengracht 512, Amsterdam.

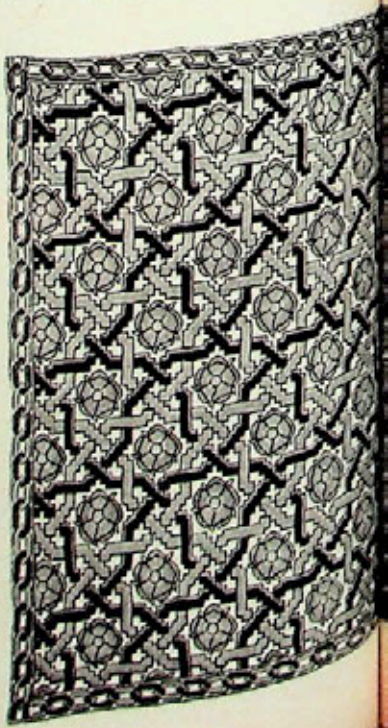
5

5. Tête brahmanique en andésite (roche éruptive). Période de Java Central. Cette belle sculpture doit sans doute être rattachée à l'art du Pramhanan, vaste ensemble de temples élevé par la dynastie civaïte de Mataram (IX^e-X^e siècle environ). C. T. Loo, 48, rue de Courcelles, Paris.



1

2



1. Cette boiserie d'époque Louis XV en bois naturel qui provient de l'Hôtel Biron, avait été déposée et vendue au XIXe siècle. Elle sera prochainement replacée dans la pièce pour laquelle elle avait été exécutée. Jansen, 9 rue Royale, Paris.

2. David Téniers le jeune: « Intérieur de corps de garde » Toile. 58×86 cm. Ce tableau appartenait au XVIIIe siècle à la collection du prince de Rubempré. Robert Finck, 62, boulevard de Waterloo, Bruxelles.

3. Tapis en soie d'époque Louis XIII, à décor de fleurs sur fond beige. 3 m.×3 m. Catan, 129, avenue des Champs-Elysées, Paris.

4. Commode en bois satiné d'époque Régence. Les oiseaux sont des cloisonnés chinois du XVIIIe siècle. M. Pignères, 3, avenue Victor-Hugo, Paris.

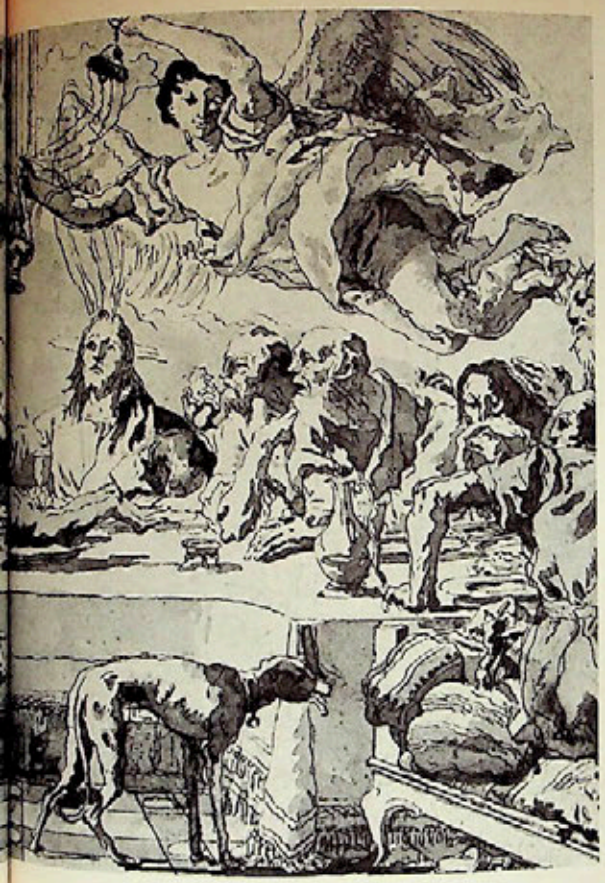
5. Escabeau toscan du XVIe siècle. Le bois sculpté a conservé des traces de dorure. Florence Taccani et Benjamin Fontana, 24, via San Spirito, Milan.

3 4

1

3

2

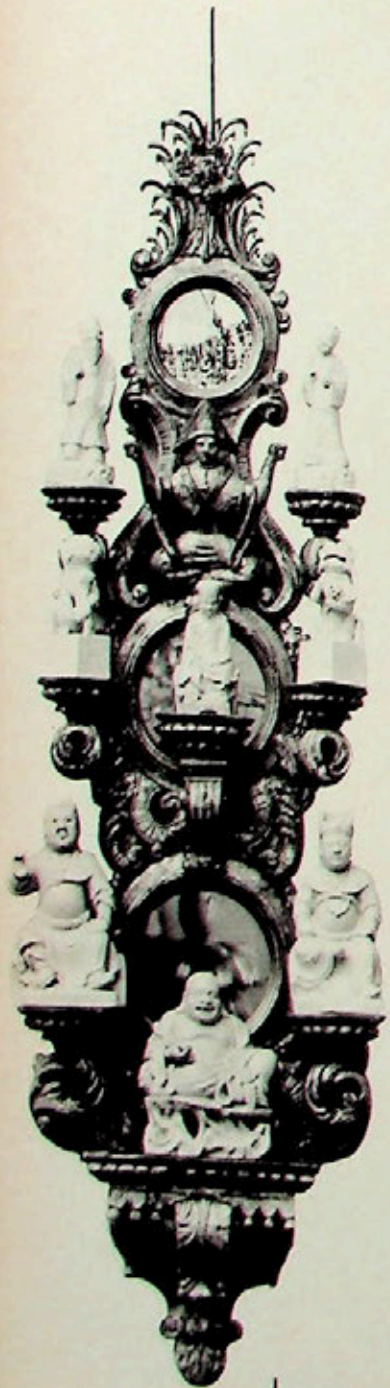


1. « Dieu-Fleuve » en bronze faisant partie d'une paire. Travail français de la fin du XVII[e] siècle, d'après un modèle de Jean Bologne. H. 35 cm. Mallett, 2 Davies Street, Berkeley Square, Londres.

2. Soupière et présentoir en porcelaine de Meissen (Saxe) à décor dit « coréen ». Vers 1735. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.

3. Gian Domenico Tiepolo: « La Cène ». Dessin à la plume et au lavis de sépia. 23,5×37 cm. L'Œil, galerie d'art, 3 rue Séguier, Paris.

4. J. J. Pradier: « Médée. » Bronze. Haut. 1 m. 1850. Ayant cédé l'original à la cour d'Angleterre (aujourd'hui au Victoria & Albert Museum), l'artiste conserva cette réplique, la seule qu'il ait fondue lui-même. Marthe Baschet, 10, rue Vivienne, Paris.

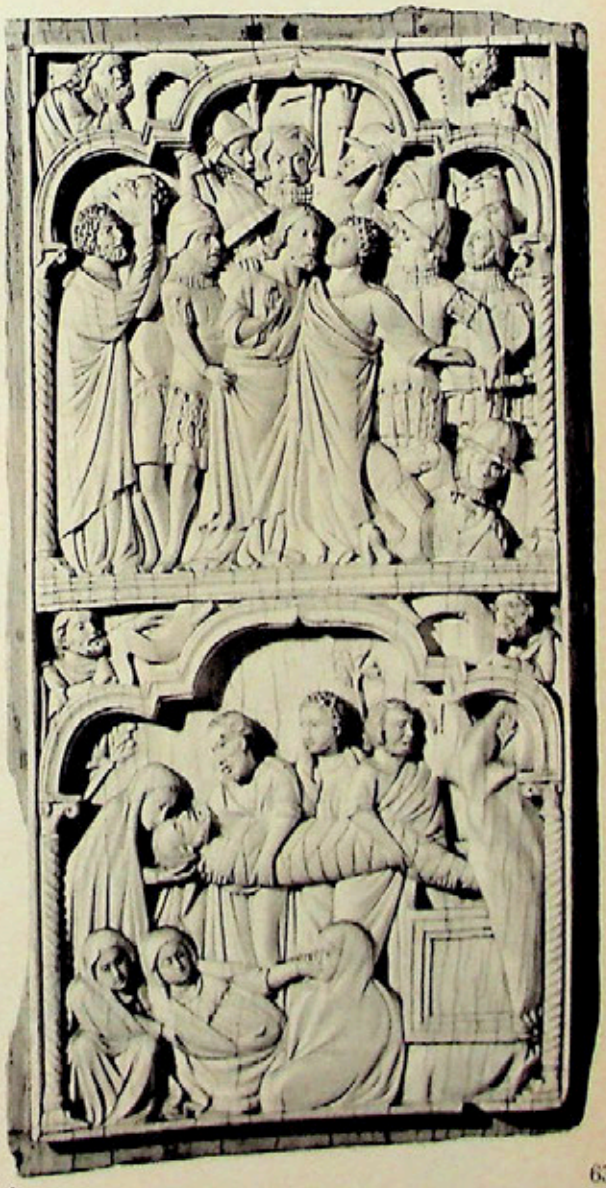


1. Un bel ensemble de « blancs de Chine » (Collections M. Beurdeley et C.T. Loo) est disposé sur une étagère d'époque Louis XIV en bois laqué rouge et or, qui fait partie d'une paire. Serge Roche et J. Rotil, 279, rue Saint-Honoré, Paris.

2. Torse en bois provenant du monastère bouddhique de l'île de Kuy-shu. Époque Fujiwara. XI[e] siècle. Haut. 62 cm. M. Beurdeley, 4, rue de l'Elysée, Paris.

3. Giovan Battista Utili: « Vierge à l'Enfant ». Bois. 105×70 cm. (avec son cadre). L'influence de Verrocchio est sensible dans l'œuvre de ce peintre qui travailla à Florence durant la seconde moitié du XV^e siècle. Luigi Grassi, 25, via San Spirito, Florence.

4. Plaquette d'ivoire à deux registres, représentant le Baiser de Judas et la Mise au tombeau. 20,5×11 cm. XIV^e siècle. L. P. Bresset, 5, quai Voltaire, Paris.



3 4

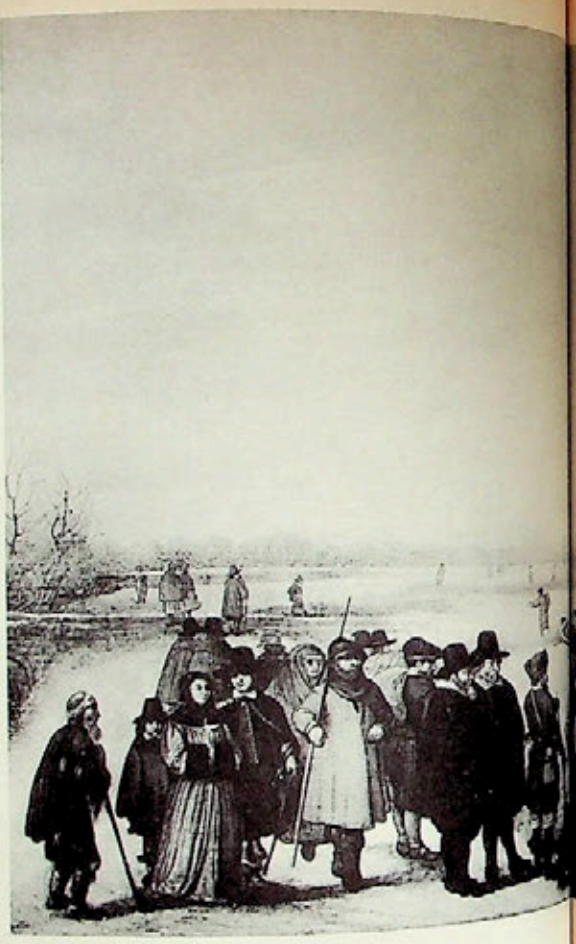
1. Barent Avercamp (1612-1679): « Les Patineurs ». Bois. 36×51 cm. Galerie Katz, 5, Dufourstrasse, Bâle.

2. Septarie (pierre dure) du Portugal. 15×12 cm. Galerie Michel Cachoux. 29, rue Guénégaud, Paris.

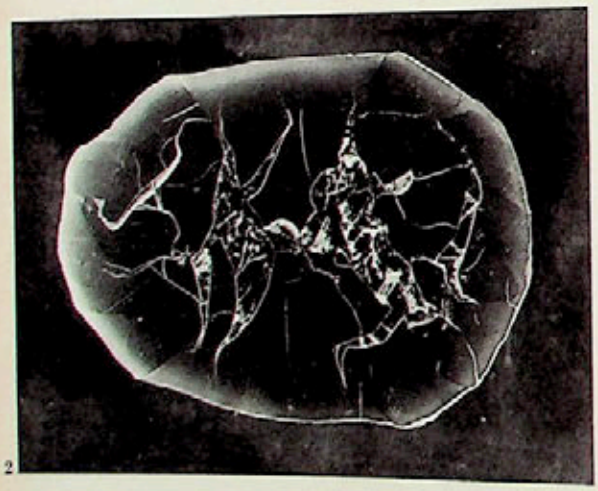
3. Guéridon d'époque Louis XVI en acajou et thuya, attribué à Weisweiler. Hagnauer, 10, rue de Seine et Prud'homme Béné, 27, rue Saint-Louis-en-L'Isle, Paris.

4. Paire de flambeaux en cristal de roche montés en argent et vermeil, par Jean-Louis Morel. Paris, 1777. Kugel, 7, rue de la Paix, Paris.

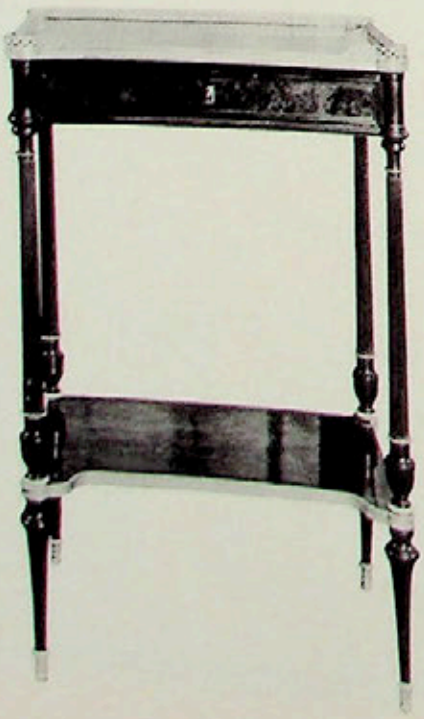
1

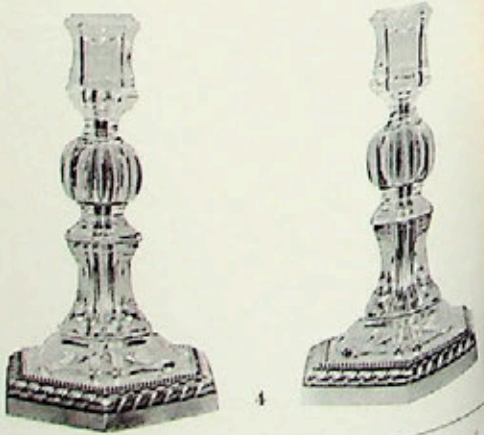


2



3



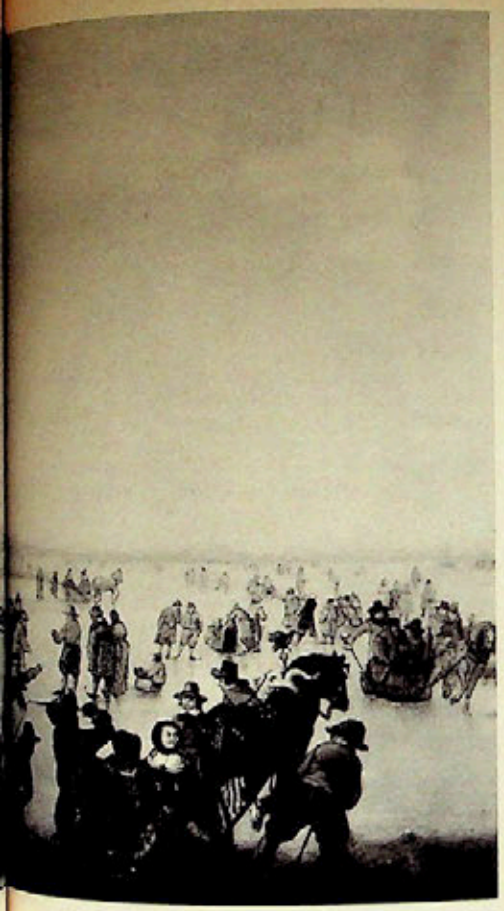


4

5. Pendule d'époque Louis XVI, en bronze doré et bronze patiné. Le mouvement est de Charles Le... Révillon d'Apreval, 1, rue de Montalembert, Paris.

6. Proue d'une barque votive en bois sculpté. Océanie (Nouvelle-Zélande). Galerie Le Corneur-Roudillon, 206, boulevard St-Germain, Paris.

7. Bureau cylindre anglais en acajou de Cuba verni. XVIII[e] siècle. Regency, 63, rue du Bac. Pa...



retentissante du baroque a sonné, l'heure des grands tableaux de poissons — tels ceux de Stockholm et de Rome (qu'on a récemment tenté en vain de lui retirer) — l'heure des grandes toiles de fruits et de fleurs, comme celles de Capodimonte, exécutées en collaboration avec Abram Breughel.

Ruoppolo apparaît à tous points de vue comme le « matador » de la « nature morte » baroque à Naples. Il y fait figure de grand seigneur. C'est à lui que se rattachent Aniello Ascione, du moins à ses débuts (la période la plus intéressante de sa carrière), puis Gaetano Cusati, Nicola Malinconico, Nicola Maria Recco et divers artistes — dont l'œuvre est encore à étudier — stimulés également par Luca Giordano.

L'autre grande figure de la « nature morte » à Naples est celle d'Andrea Belvedere dont l'activité dans le domaine du théâtre est bien connue grâce aux travaux de Croce. C'est à la fin de sa vie qu'il s'y consacre, après avoir renoncé à la peinture par un scrupule critique méritoire. Belvedere n'est pas un peintre « universel » au sens où l'entendait De Dominici. Sa préférence allait aux fleurs: les roses fraîches « qu'il savait représenter avec une tendresse, un moelleux dans les coloris, une légèreté de touche incomparables » comme l'a écrit le même De Dominici et toutes les autres fleurs « admirables par le jeu des feuillages, leur disposition simple mais pittoresque en même temps où de rares accords lumineux créent une harmonie merveilleuse ». S'il n'est pas un peintre « universel », c'est-à-dire habile à traiter tous les types de nature morte, Belvedere, en ce domaine, comme dans celui du théâtre, unit le XVII^e et le XVIII^e siècle, évoluant de Recco à Ruoppolo, mais sans oublier Porpora. Il en développe les qualités les plus profondes, par un choix spectaculaire et médité, dans un langage mesuré et enchanteur. Il se maintient pourtant aux frontières du monde baroque. Avec les couleurs et les parfums de ses fleurs, celles des tableaux de Naples, de Madrid, de Florence, de Sorrente, s'achève un périple qui avait commencé dans les effluves marines du grand Recco. C'est comme un hommage à son ancien maître qu'il faut considérer le tableau subtil du Musée San Martino à Naples, dont l'amoncellement de poissons a la grâce sinueuse d'une guirlande de fleurs et, pourrait-on dire, le rythme d'un menuet.

Belvedere eut de nombreux émules, mais les personnalités y sont rares: quelques peintres réputés comme Tommaso Realfonso et Gaspare Lopez, Baldassare De Caro et son fils Marco, ou encore Nicola Casissa et Onorio Loth, le français Jean-Baptiste Dubuisson connu par les toiles médiocres du Musée Correale de Sorrente, enfin des peintres comme Ferdinando Di Fusco, Giuseppe Lavagna, Gaetano D'Alteriis et Giorgio Garsi signalés seulement par une mention de De Dominici.

Lorsque s'achève la première période de la « nature morte », qui coïncide à peu près avec l'expérience caravagesque, sa disparition met au premier plan les écoles locales, dont certaines s'étaient développées entre temps à partir d'autres expériences et d'autres impulsions. C'est le cas à Florence qui, outre Dolci et l'Empoli, et mis à part l'épisode de Paolini et de Simone del Tintore, voit à l'œuvre toute une escouade d'artistes parmi lesquels émergent Bimbi, Scacciati, Fardella et, près d'eux, les émigrés, de Sustermans à Nicolino van Oubraken, ce dernier assumant un rôle analogue à celui qu'avait joué Franz Werner Tamm à Rome et à Naples. C'est également le cas à Gênes qui, entre Sinibaldo Scorra et le Grecchetto, connaît son apogée avec l'œuvre géniale de A. M. Vassallo et, à un moindre degré, avec celle plus tardive de Cassana. C'est encore le cas à Milan même, puis à Bologne, où travaillent non seulement P. A. Barbieri et P. F. Cittadini, mais nombre d'autres artistes parmi lesquels il faut citer Candido Vitale. C'est le cas enfin à Venise qui vit un épisode glorieux avec les « fleurs » de Guardi.

Des fleurs de Belvedere à celles de Guardi, s'accomplit une évolution du goût dont Naples connaît essentiellement, du moins sur le plan pictural, l'épilogue « luministe ». Mais c'est le goût « rococo » qui s'implante dans la culture de la lagune où il est représenté principalement par Guardi, inspiré, dans ce cas, par l'œuvre de Margherita Caffi, artiste fort connue et appréciée en son temps. De celle-ci, l'exposition présente une série de peintures signées, et quelques-unes également datées, qui permettent d'en fixer le caractère stylistique et d'en mesurer l'importance. De Guardi, par contre, à côté de tableaux dont l'attribution est confirmée par des mentions anciennes ou des signatures, on verra un groupe de toiles moins certaines, bien que de grande qualité. Les organisateurs ont voulu ainsi apporter une contribution aux débats encore ouverts; ils ont voulu surtout attirer l'attention, avant l'exposition annoncée à Venise, sur une étape privilégiée dans l'histoire de la culture italienne, plus disposée à se laisser aller dans le courant paisible d'une arcadie académique et pastorale. La « nature morte » au sens propre du terme, ne connut pas une grande vogue à Venise: Giuseppe Heintz avait peint quelques tableaux de poissons, J. van Kerkowen y avait travaillé (on conserve, surtout en Vénétie, un grand nombre de ses œuvres) ainsi que Jacobus Victor et, parmi les Italiens, le Gênois Cassana. Mais avant Guardi déjà, Piazzetta avait tenté quelques incursions dans le domaine de la « nature morte »; nous en avons pour preuve un certain nombre de toiles qu'on peut lui attribuer selon toute vraisemblance, puis les « boutiques » de fleurs et de fruits dues aux peintres de son école et enfin quelques œuvres insolites mais remarquables, telle l'étonnante toile avec des oiseaux morts du Musée de Vicence.

Mais le XVIII^e siècle est plus que cela. Il n'est pas seulement le siècle des innombrables peintres de fleurs, italiens et étrangers, travaillant à Rome et à Naples, à Florence, à Bologne et à Modène, à Milan et à Venise. Il n'est pas seulement l'époque de la multitude, plus nombreuse encore, des « illusionnistes », dominée par le Toscan Antonio Cioci, et dont l'action se prolongera au XIX^e siècle. C'est également le siècle où apparurent des artistes d'exception comme G. M. Crespi, G. A. Pianca, J. Ceruti. C'est avant tout la période durant laquelle, nous l'avons dit, se dessine un retour aux sources primitives de la « nature morte », une réaction contre la diversion décorative du baroque et du rococo et sa transposition illusionniste. Ce mouvement atteint dans des milieux très divers, des artistes d'origines différentes et de tempérament complexe: à Plaisance par exemple, le fécond Felice Boselli, qui greffe sur une formation probablement lombarde des éléments flamands et gênois, mais qui, de temps à autre « aère » ses « cuisines » encombrées, retient sa fougue, sa verve parfois macabre, pour créer des œuvres fixées dans le calme d'un équilibre retrouvé. De même le Romano-émilien Arcangelo Resani, dans ses toiles précieuses et rares, affine et adoucit l'expérience de Crespi, avec un éclat où persiste le souvenir de son activité près de Cignani. Mais les exemples les plus caractéristiques sont ceux qu'offre le peintre des Marches Carlo Magini, qui redécouvre le caravagisme d'un Cecco ou certains exemples lombards dérivés de Baschenis, et immobilise à nouveau les objets entraînés dans l'agitation de l'emphase baroque. Il en est de même de deux peintres émiliens anonymes, celui qu'on suppose être Nicola Levoli et l'artiste désigné comme le « Maître de Rodolfo Lodi ». Le premier renouvelle dans ses compositions délicates et profondes, les rythmes de la période la plus archaïque, tandis que le second en retrouve la véracité simple et la rude sincérité; mentionnons également le Livournais Giacomo Nani, dont l'activité se situe à Naples, qui retrouve l'équilibre silencieux des mises en page primitives; le Romain Giovanni Briglia, qui dispose les objets selon les formules du Settecento mais leur donne une « présence » inspirée par un caravagisme affaibli; le Lombard Annoni, avec lequel nous parvenons au XIX^e siècle, qui recrée, avec une sorte de purisme, l'âpre intégrité des fleurs et des fruits peints au début du Seicento.

Nous n'avons cité que quelques noms: ils suffisent pourtant à faire comprendre l'étendue et la variété d'un phénomène lié du reste à un courant international (pensons à l'œuvre de L. Melendez) et qui prépare la redécouverte de la « nature morte » du XVII^e siècle qui sera réalisée au XIX^e. Mais dès ce moment, l'histoire de la nature morte est arrivée à son terme.

Si vous voulez en savoir davantage : *Une importante exposition consacrée à la nature morte italienne sera inaugurée le 20 septembre au Musée de Capodimonte à Naples. Elle sera présentée ensuite à Zurich puis à Rotterdam.*

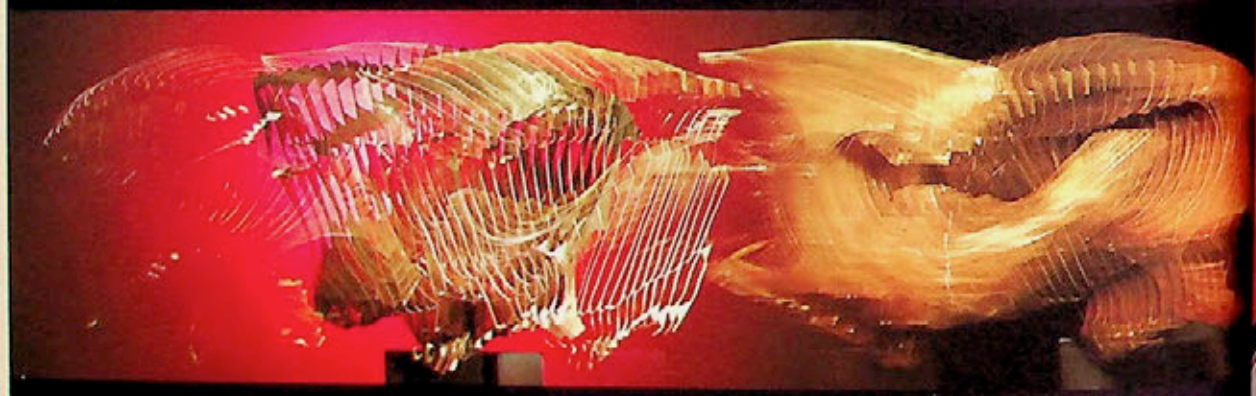
L'ŒIL

galerie d'art, 3, rue séguier, paris 6e

Octobre: première exposition de la saison | Œuvres inconnues et révolutionnaires d'un grand maître du 19e siècle

GALLERIA DELL'OBELISCO, VIA SISTINA 146, ROM

Irene Brin and Gaspero del Corso are proud to introduce to t
American Collectors the eight artists from l'Obelisco invited
the 1964 Pittsburgh International Exhibition at the Carnegie Institu
Calò, Carlucci,* P. Cascella, de Juan, Drago, Gustavo Foppia
Pompa, Augusto Perez



In New York at Knoedler Galleries 14 east 57 street presenting
new Italian Artists Gustavo Foppiani and Gaetano Pompa f
october the 5th to october 24th 1964

*THREE VIEWS OF A SCULPTURE BY CARLUCCI, PETER STUYVESANT COLLE

L'ŒIL
SPÉCIAL : LE DÉCOR DE LA VIE

Christian Chas

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE - 268, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS VII[e] - INVALIDES 73-59 - MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ÉTUDES

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 118 · OCTOBRE 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Numéro spécial: Le décor de la vie

Londres: Old Grove House 2
Philadelphie: Vivre avec ses tableaux 12
New York: la maison de ville et la maison de week-end d'un architecte américain 16
Rome: dans les combles d'un palais 24
Paris: un appartement-atelier 32
Londres: en bordure de Hyde Park 38
Paris: petits appartements 44
Pièce à transformations 48
Revêtement des sols, revêtement des murs 52

Photographies

Photographies en noir et en couleurs: *Pierre Berdoy:* Londres: Old Grove House; Rome: dans les combles d'un palais; Londres: en bordure de Hyde Park; Pièce à transformations; Revêtement des sols, revêtement des murs. *Baltazar Korab:* Philadelphie: vivre avec ses tableaux; New York: la maison de ville et la maison de week-end d'un architecte américain. *Georges Palot:* Paris: un appartement-atelier; Petits appartements.

Notre couverture: *L'entrée de l'appartement de Lord et Lady Cholmondeley, décoré par David Hicks (voir pages 38 à 44).*

Notre prochain numéro

Images de la Vierge • *Traités d'équitation* • *Jeunes graveurs américains* • *Charles Henry et la science de la peinture* • *Le Musée des Arts Décoratifs a 100 ans.*

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; M^me Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; J. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*
U.S.A., Canada: *$20.–;* Amérique du Sud *(avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

Il y a deux ans Lord Londonderry, neuvième marquis du nom et sa femme, vendait «Londonderry House», le dernier hôtel particulier de Park Lane à Londres. Ils allaient habiter Hampstead Hill, à vingt minutes environ du cœur de la ville, dans une jolie maison du XVIII^e siècle. Le jeune couple a demandé au brillant décorateur anglais David Hicks de réaliser l'installation. Celui-ci a dû tenir compte des personnalités très différentes des maîtres de maison, l'un, passionné de musique classique et animé d'un grand esprit de rigueur; l'autre, élégante et mondaine, s'intéressant à tout ce qui est «moderne» depuis le Cool Jazz jusqu'au Pop Art.

Nous présentons une autre installation de David Hicks en page 38.

LONDRES

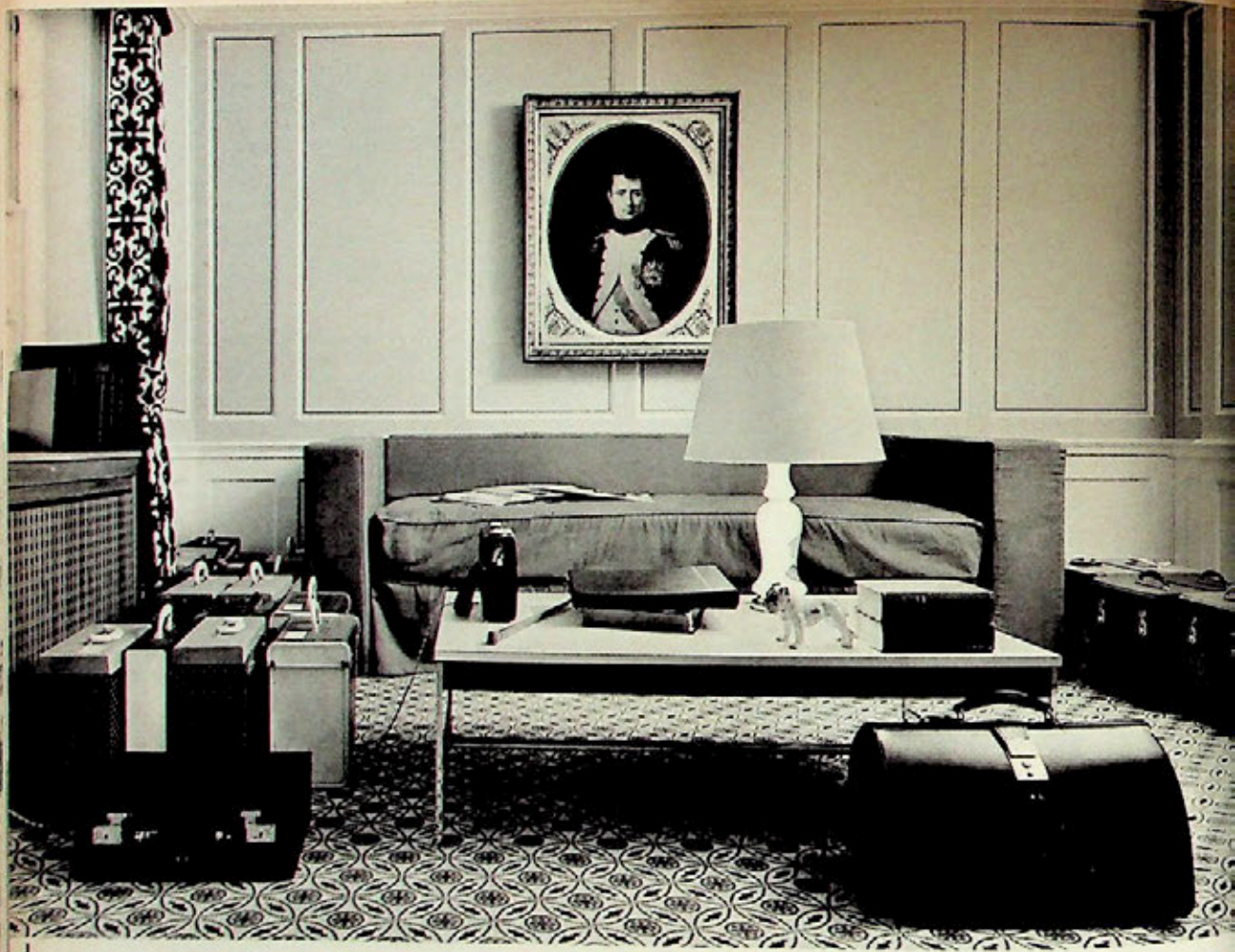
OLD GROVE HOUSE

◄ Old Grove House est située au sommet de la colline de Hampstead. La maison à façade de briques date de 1740. Ci-contre, la porte d'entrée au-dessus de laquelle David Hicks a percé un œil-de-bœuf servant de fenêtre à la chambre d'amis.

Page ci-contre

L'autre façade de la demeure donne sur une grande pelouse que borde une allée pavée. Au premier plan, un groupe de marbre du XVIII[e] siècle, jadis à Londonderry House. La maison comporte deux parties, l'une ancienne à gauche, l'autre créée par David Hicks dans un style volontairement très différent. Au second étage de l'aile nouvelle, la chambre de Lady Londonderry, au premier, la nursery dont le grand balcon permet aux enfants de profiter du moindre rayon de soleil. De la petite terrasse au sommet de la maison ancienne, on jouit d'une merveilleuse vue de Londres. Le sol de la terrasse est en teck, la balustrade du XVIII[e] siècle.

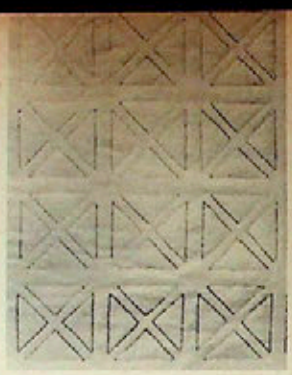
Reportage Dorine et P[illegible]

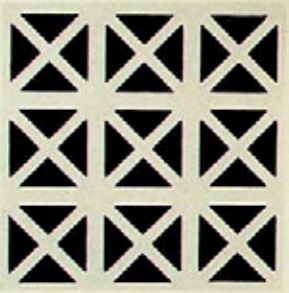


1

1. Le dressing-room de Lord Londonderry est installé de manière sobre et rigoureuse. Les murs sont mastic à rechampis blanc et rouge. Les motifs de la moquette sont inspirés du carrelage victorien qui recouvrait autrefois la pièce. Divan garni de tissu rouge. Table basse en formica à piétement d'acier. Cache-radiateur en teck ciré. Au mur un portrait de Napoléon par R. Le Fèvre (1805). Les quelque 45 mallettes dispersées dans la pièce sont remplies des disques nécessaires au maître de maison, lui-même musicien et critique musical.

2.-3.-4. Pour s'accorder au goût de Lord Londonderry, David Hicks (en collaboration avec William McCarty) a conçu un salon de musique très sombre. La pièce est entièrement tendue de noir, la moquette blanche et noire dessinée par le décorateur rappelle les grilles en fer forgé des bouches d'égout. Fauteuils de cuir noir et divan bas, noir également, sur lequel on a jeté une profusion de coussins rose, orange, rouge et jaune, seules notes de couleur dans toute la pièce. Piano demi-queue laqué noir au-dessus duquel on voit un dessin de Colin Self. Les joints dorés sur les parois indiquent l'emplacement des placards dissimulés dans les murs. Plafond suspendu fait de plaques acoustiques dans lequel sont encastrés des spots orientables. Les persiennes intérieures ainsi que les cache-radiateurs sont en teck ciré. Ci-contre, ouvert et fermé, un des placards dissimulés dans les murs noirs de la salle de musique. Lord Londonderry y range partitions, disques, pick-up.



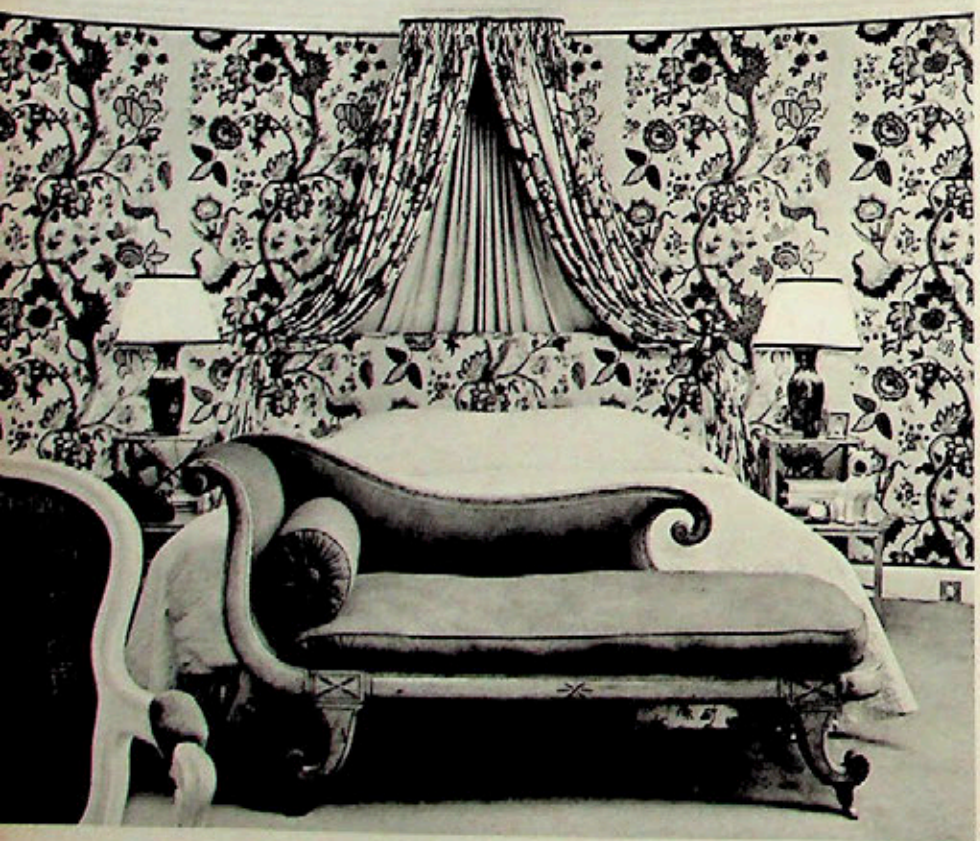


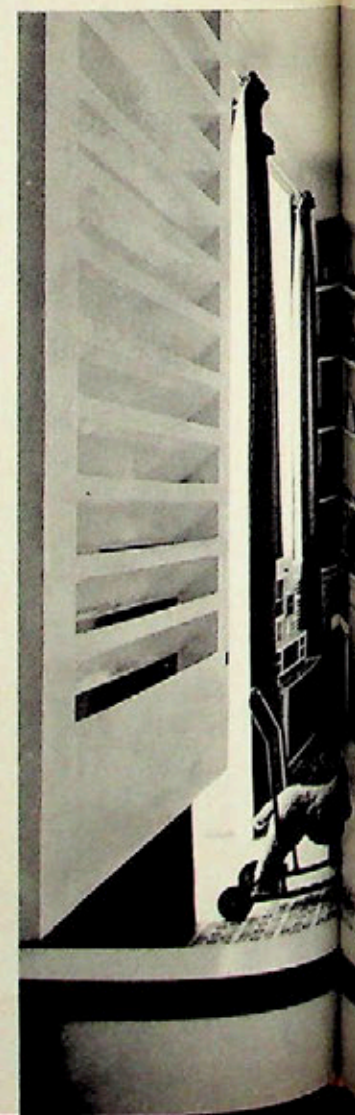
1. La chambre des maîtres de maison est entièrement tapissée d'un imprimé à ramages vert et blanc (Boussac). Au pied du lit, une élégante méridienne XVIII^e. Le motif géométrique du dessus de lit de tissu blanc piqué a été repris pour le cache-radiateur de la chambre. Nous montrons ci-contre, un détail du tissu et de la grille dissimulant le radiateur.

2. La chambre d'amis est entièrement tendue de toile de Tarascon mauve, bleu et vert en contraste avec une moquette orange. Les rideaux, maintenus comme des rideaux de théâtre, encadrent un œil-de-bœuf percé par David Hicks. Cheminée XVIII^e siècle.

3. Pour les chambres d'enfants David Hicks a prévu des placards-persiennes laqués blancs dont les poignées sont basses pour être à la portée des enfants.

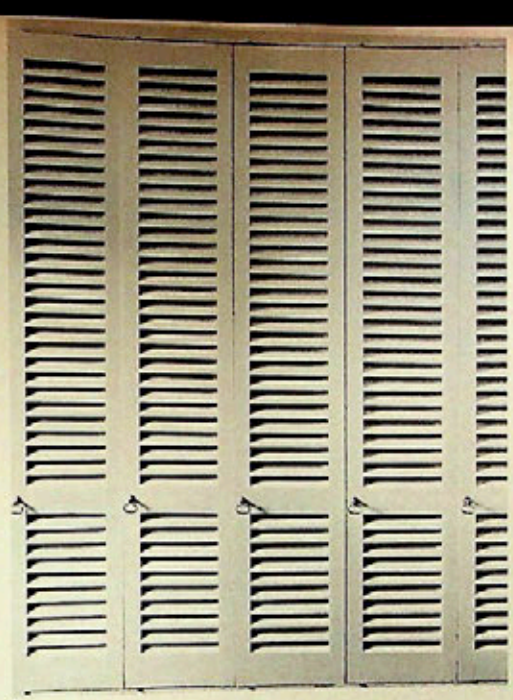
1





4. Pour la chambre de jeux des enfants, David Hicks a choisi un décor clair et gai; il a dessiné une moquette orange, mauve et blanche, à laquelle il a associé un divan recouvert de serge rose vif, des rideaux de popeline danoise orange et mauve et un fauteuil à bascule rose-orangé lui aussi. Le mur du fond est entièrement occupé par des rayonnages garnis de jouets. Cheminée sculptée 1760. La photo est prise depuis la petite cuisine où l'on prépare les repas des enfants. Celle-ci est séparée de la salle de jeux par un double battant de formica blanc qui, une fois relevé, sert de table.

2



3

4

1

1. Le premier étage abrite plusieurs chambres fraîches et gaies, garnies de chintz et de meubles anglais. Ci-dessus, à gauche, le boudoir-dressing-room qui prolonge la salle de bains de la maîtresse de maison. Lit de repos, fauteuils, lustre en cristal et plantes vertes font de cette pièce un véritable petit salon. Une moquette jaune recouvre le sol, les fauteuils sont garnis de jaune, les rideaux et tentures jaune et bleu contribuent à l'atmosphère ensoleillée de la pièce.

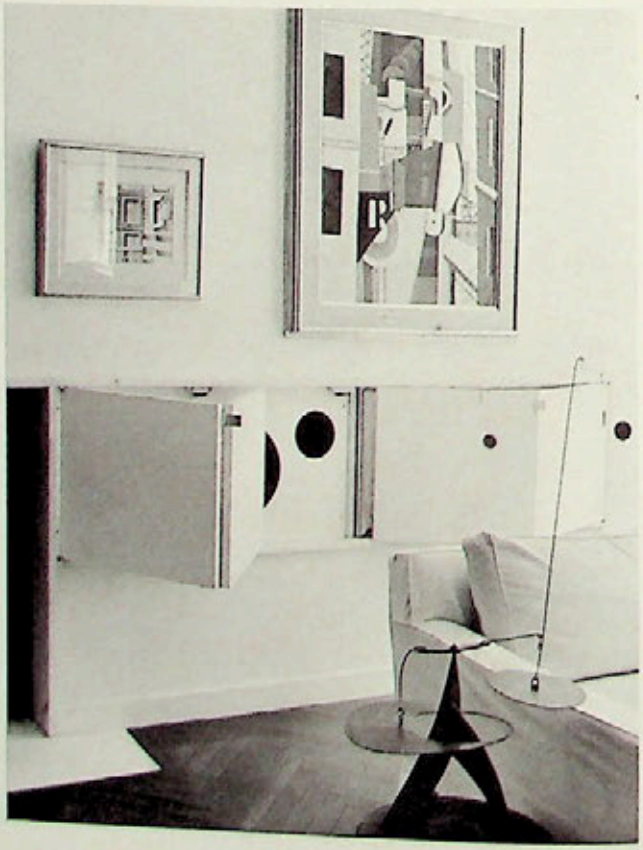
2. Pour sa chambre à coucher, Mrs Wintersteen a choisi une harmonie bleu très pâle et des meubles anglais.

3. Ce superbe Picasso « Garçon au bouquet » (1905) est une des neuf œuvres de l'artiste rassemblées dans la maison. Depuis quelques années, Mrs Wintersteen s'est particulièrement attachée à augmenter son admirable collection de Picasso.

4. Un des nombreux petits salons dont la chaude intimité et le décor chamarré s'accordent admirablement avec l'intérieur de Vuillard placé au-dessus de la cheminée. Le tapis de table rouge semble faire écho au tableau comme la tapisserie anglaise qui recouvre le canapé et les fauteuils. Des objets d'Orient garnissent le guéridon. La lampe, les vases, les boîtes et les tambours, devant la cheminée, sont des bleus et blancs de Chine.

3

A New York, une certaine monotonie dans la structure et le caractère de bien des maisons de rapport est souvent un défi à l'individualiste qui veut imprimer à son appartement la marque de sa personnalité. En entrant chez Mr et Mrs Armand Bartos, on sent immédiatement le « climat » qui leur est propre: celui que peuvent créer des collectionneurs avertis, suivant l'évolution de l'art contemporain et ses répercussions dans le domaine des arts appliqués. On n'est nullement étonné d'apprendre que Mr Bartos est architecte: les proportions des pièces, qui ont été modifiées, l'éclairage, l'espacement des meubles, laissent deviner l'intervention d'un spécialiste. Un ensemble d'œuvres du XX[e] siècle, des sculptures et des objets primitifs choisis avec un grand discernement, et quelques-unes des créations (de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Marcel Breuer) qui constituent des étapes dans l'évolution du mobilier contemporain contribuent à créer cette atmosphère. Nous montrons également dans les pages qui suivent la manière dont les Bartos ont aménagé à Huntington (Long Island) un ensemble d'anciennes granges pour des week-ends à la campagne.



1

1. Détail de l'un des murs du living room. Armand Bartos a dessiné le placard dont les portes offrent de grandes surfaces blanches lorsqu'elles sont fermées et dissimulent la radio et la chaîne haute-fidélité. Au-dessus, une esquisse de Fernand Léger pour « La Ville » (81 x 65 cm.). (1919). Au premier plan, un mobile de Calder.

2. L'installation de la chambre à coucher trahit le souci d'un aménagement pratique joint à celui de ménager le plaisir des yeux. Armand Bartos a dessiné la grande commode basse sur laquelle sont posés des têtes en verre phéniciennes, des petits bronzes du Louristan, des statuettes cycladiques et africaines près d'un coffret à bijoux dessiné également par le maître de maison. Sur le parquet, une peau de léopard.

Au mur, des gouaches de Matisse et un Picasso « Buste et Vase dans une fenêtre ». (81 x 61 cm.). (1937). Un tambour chinois en bronze sert de table de chevet, près du lit fait avec les éléments d'une mangeoire portugaise. A l'extrême droite, un marbre de Hajdu. Des peintures des jeunes Américains Kelly et Warhol, ainsi que des œuvres de Dubuffet et Nicholson sont accrochées dans la bibliothèque et dans l'escalier que nous ne montrons pas ici.

2

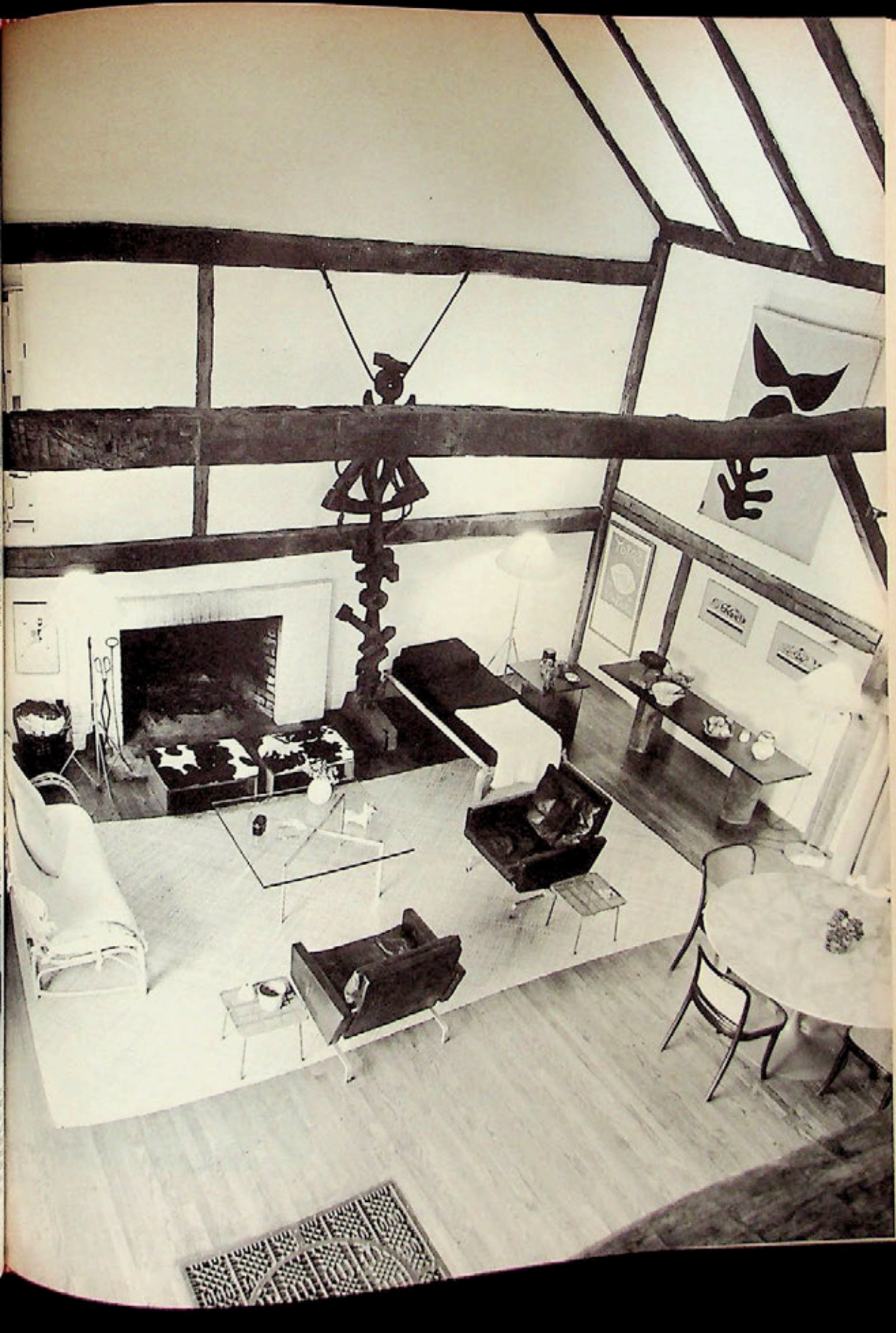
3

3. Un autre aspect du living room. La grande peinture entre les deux fenêtres est de Lissitsky, « Proun » (1921). Mr et Mrs Bartos ont acheté les tableaux de Malevitch et de Lissitsky, ainsi qu'un Mondrian, à un musée européen. Ils étaient en fort mauvais état, mais un nettoyage leur rendit toute la qualité qu'avaient pressentie les collectionneurs. Sur la table carrée en verre et métal chromé de Mies van der Rohe, deux léopards en bronze du Bénin et une statuette de bois Ashanti. Les murs de la pièce sont blancs, les rideaux beiges.

1 et 3. L'office et la cuisine, dessinés par un architecte qui aime mettre la main à la pâte, sont agréables et pratiques à la fois. Les couleurs sont celles du bois naturel, le bleu foncé du linoléum couvrant le sol, auxquels s'ajoutent le noir et le blanc des parois. A travers la porte de la cuisine, on aperçoit les panneaux de bois des placards de l'office avec trois tiroirs de formica noir et un panneau blanc qui s'abaisse pour former une étagère ou une tablette permettant de prendre un petit repas (voir ci-dessous). Plafond blanc insonore. Au premier plan, des étagères où les denrées et condiments divers sont rangés dans des bocaux de verre. Une trouvaille du maître de maison: les ustensiles de cuisine suspendus à un cercle de cuivre fixé au plafond; ils sont ainsi bien visibles et faciles à atteindre. Ci-dessous, une autre photographie de l'office, montrant la tablette de formica abaissée. La porte étroite au fond est celle d'un placard contenant les verres sur une série de rayons étroits. Une litho de Miró se détache sur les murs couleur mastic.

4. Les Bartos passent leurs week-ends près de New York, à Huntington (Long Island), non pas dans une maison de campagne traditionnelle, mais dans trois anciennes granges transformées. La plus grande des trois a été aménagée en living room-salle à manger par le sculpteur américain Mary Callery, qui vit maintenant à Paris. Une grange plus petite est devenue chambre à coucher. La troisième est une réserve. La grange principale, avec ses belles proportions et ses poutres apparentes forme un cadre élégant et sobre qui convient parfaitement au style de vie de ses habitants. Ici encore, l'art moderne, les meubles modernes, les sculptures primitives et un sens très juste de l'espace, donnent son caractère à la pièce. L'intérieur est peint en blanc. Une natte de paille de ton naturel couvre le parquet de bois. A l'extrême gauche, une peinture de Fritz Glarner. Près de la cheminée, une grande sculpture de Frederick Kiesler, « Totem de toutes les religions » (1947). Banquette de Aalto. Au fond, deux tables de Mary Callery. Une tapisserie de Arp est accrochée au mur de droite. Devant la cheminée, deux tabourets de Mary Callery, recouverts de fourrure noire et blanche. Au premier plan à droite, table ronde de Saarinen. Chaises cannées (Thonet).

2. Une belle peinture de Sam Francis « Moby Dick » (1959) couvre entièrement l'un des murs de la salle à manger. Armand Bartos a dessiné lui-même la table et les dessertes de bois clair sur pieds chromés. Sol de marbre blanc. Rideaux de soie beige. Tapis vert. Murs blancs. Les dessertes sont équipées pour le rangement des nappes et de l'argenterie derrière des portes coulissantes. Chaises métalliques cannées de Marcel Breuer.



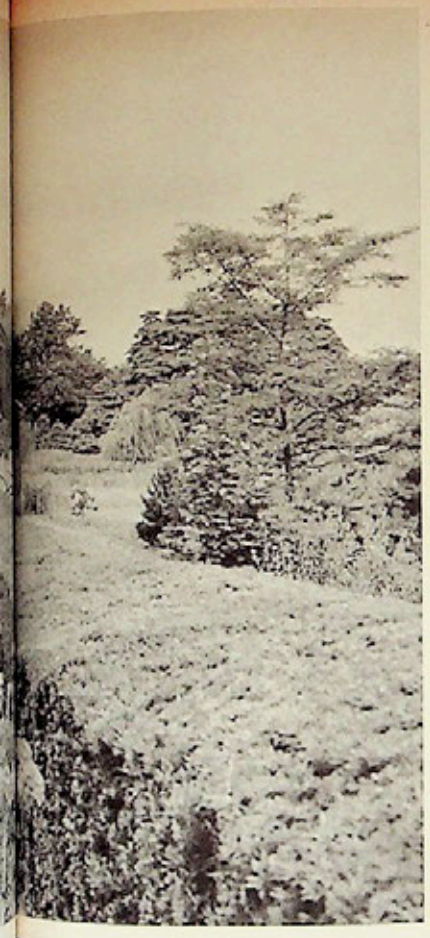
1

1. A l'extérieur, la grange principale est peinte en rouge foncé, comme la plupart des granges de la région. La grande porte-fenêtre, abritée par un auvent de toile, ouvre sur une terrasse dallée de pierre qui sert de salle à manger en plein air (on aperçoit les maîtres de maison). La table rustique est posée sur des troncs d'arbre. Au premier plan, un gril qui permet de cuire les repas dehors.

2. Derrière la table, préparée pour un repas sur la terrasse, on aperçoit une sculpture de Frederick Kiesler. A l'extérieur, une sculpture de Mary Callery.

3. Une autre photographie du living room, d'où la vue s'étend sur les haies taillées, et, au-delà, sur une seconde grange. Chaise longue de Le Corbusier.

4. La seconde grange a été transformée en chambre à coucher par Armand Bartos il y a sept ans environ. La grande porte-fenêtre donne sur le jardin. Meubles d'osier. Des tapis de couleurs vives sont posés sur le parquet de bois. A droite, au-dessus d'une banquette-lit de Aalto, « Guernica », affiche de l'exposition Picasso à Milan en 1953.



3

4

ROME : DANS LES COMBLES D'UN PALAIS

Photographies : Pierre Berdoy

1. Vue sur la place Navone, des fenêtres du salon.

2. Témoignant d'un réel sens du théâtre, Fabrizio Clerici a voulu que la première entrée tout en haut de la cage d'escalier du vieux palais, avec ses hauts plafonds, soit traitée dans des gris froids; elle conduit à cette seconde entrée, plus intime, étroite, et revêtue d'un vermillon doux. Le plafond abaissé et les murs sont d'une chaude couleur « melon », et les moulures de la porte en deux tons de gris. L'escalier intérieur, dessiné par Clerici, mène à l'étage supérieur de l'atelier. Chaises anglaises. Pour faciliter l'entretien, le sol est recouvert de carreaux de céramique.

3. Autre vue de l'entrée. Au-dessus d'un guéridon à colonnes, un curieux bas-relief en ivoire, probablement allemand, où figurent des dames légèrement vêtues faisant la lessive en plein air. Des obélisques en pierre dure, un arc de triomphe miniature, des boules de diverses matières, une urne en pierre dure se reflètent dans le miroir placé derrière le guéridon. Des bottes en terre cuite contiennent une collection de cannes sculptées.

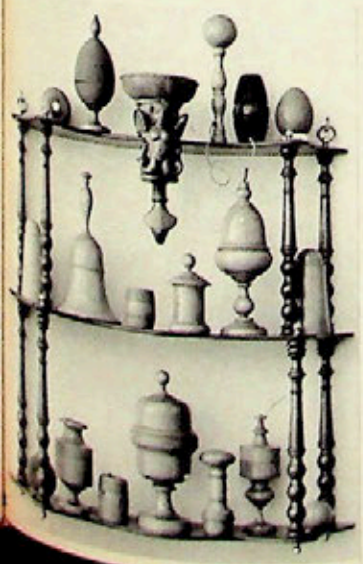
Fabrizio Clerici est peintre, il fait des décors de théâtre, il aime les objets étranges, curieux, que déniche d'un seul coup d'œil le collectionneur passionné. Au départ, c'est un architecte de formation. Toutes ces capacités se sont unies pour aboutir à la création d'un appartement exceptionnel, que Fabrizio Clerici vient tout juste de terminer. Il domine l'un des plus beaux espaces de Rome: la place Navone. Lorsque Clerici, il y a trois ans, vit pour la première fois les salles du dernier étage du palais Baccio Pontelli — un palais Renaissance — elles ressemblaient à un décor pour pièce de Beckett plutôt qu'à un cadre convenant à un homme raffiné. Elles avaient été totalement négligées, les murs se lézardaient, le sol était crevassé. L'état lamentable des lieux, utilisés comme asile de nuit, aurait dû effrayer un homme moins décidé à trouver coûte que coûte un domicile, et moins doué d'imagination pour s'en créer un. Malgré la beauté de la vue, il y avait de quoi perdre courage. C'est alors que l'aspect « architecte » de la personnalité du peintre se mit à jouer. Clerici ne se borna pas à remettre en état ce qui existait: il réussit, en abaissant le plafond sur une partie de l'espace dont il disposait, à gagner 60 m², qui permirent de faire un atelier à deux étages, et une chambre-salle de bains supplémentaire, à l'étage supérieur, en plus de son propre appartement à l'étage principal. C'est également à l'architecte, à son coup d'œil, que l'on doit l'effet d'enfilade des pièces, le passage des unes dans les autres, déployant une subtile succession de couleurs. La sensibilité du peintre s'affirme, elle, dans le choix des objets et la manière de les assembler. Ce ne sont pas (souligne bien leur propriétaire) des objets de valeur, ils ne constituent pas une « collection », ce sont simplement des choses dont le mystère ou la beauté l'ont attiré.

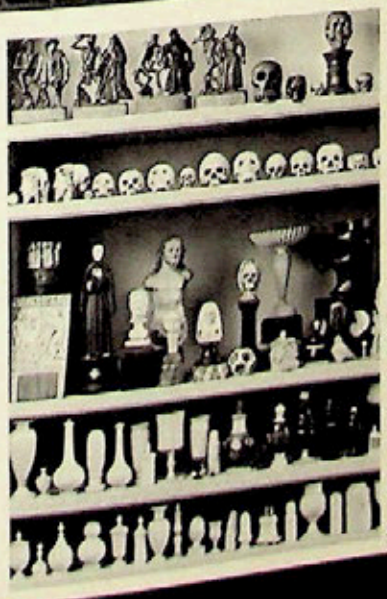
1

1. Le salon consiste en une enfilade de trois pièces: La première section, le salon proprement dit est au premier plan, suivi par la bibliothèque qui a son tour conduit dans un petit salon. Le plafond est blanc, les murs vert pâle, le sol revêtu de carreaux brun-rouge recouverts çà et là de tapis des Abruzzes aux motifs géométriques stylisés. A droite, un petit meuble Directoire, flanqué de chaises anglaises et dont le dessus est garni de prismes de cristal sculptés.
Au mur, au-dessus de ce petit bureau, un intérieur hollandais du XVII^e siècle dû au monogrammiste P W et au-dessus, une curieuse peinture anamorphique datée de 1532 (école de E. Schön). Le tableau carré à droite est un Triomphe de la Mort du XVI^e siècle peint sur cuivre. De part et d'autre de la baie séparant le salon de la bibliothèque, sont accrochés deux jolis tableaux représentant des jeunes femmes en costume oriental. Ils sont attribués à Alessandro Longhi et furent peints pour le marché turc. Sur le fauteuil jaune-ocre à gauche, un des nombreux et superbes chats, orgueil du maître de maison. La bibliothèque contient une belle collection de livres anciens sur le théâtre et le costume.

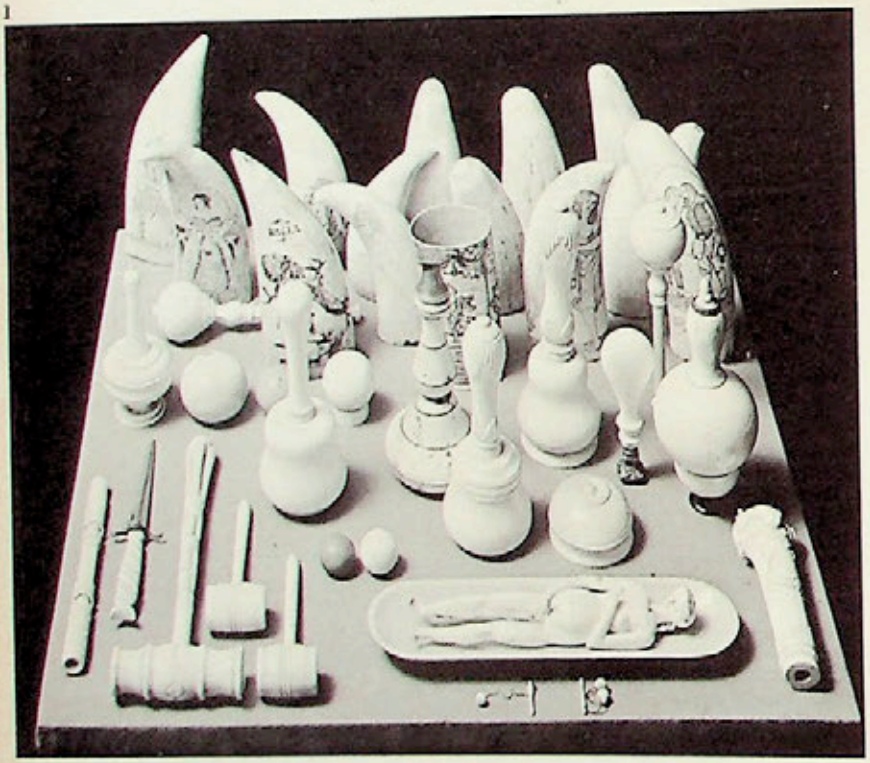
2. Des objets jolis ou curieux, tous en bois tournés, ont été disposés sur cette petite étagère.

3. Ces objets, presque tous en ivoire, sont disposés sur un des rayons de la bibliothèque du salon; on les retrouve au fond à droite dans la vue d'ensemble de la pièce (ci-dessus). Sur l'étagère du haut, petits personnages en terre cuite peinte, d'après la Danse de la Mort (XIX^e siècle).





1



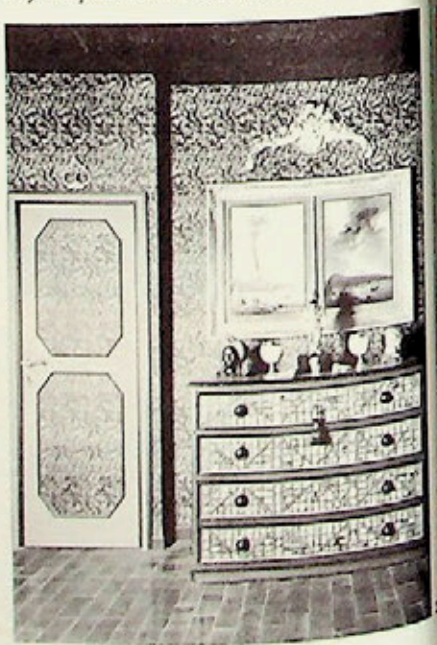
2

1. Autre groupe d'objets en ivoire, disposés cette fois sur une table de la bibliothèque. Les cornes à figurines ont été probablement gravées par des marins anglais. Au premier plan, une figure chinoise en ivoire, qui peut être démontée pièce par pièce pour montrer les organes internes, et qu'utilisaient lès médecins afin d'éviter l'indécence qu'il y aurait eu à examiner leurs patientes.

2. Encore de l'ivoire travaillé : sur un rayon de la bibliothèque, des pièces de maîtrise et deux bas-reliefs romans qui, explique leur propriétaire, vaudraient très cher s'ils étaient authentiques. Ils sont dus à un faussaire italien célèbre dont, assure Clerici, il existe des œuvres dans les collections de plusieurs musées.

3. Détail de la chambre à coucher reproduite en couleur page ci-contre. La commode XIX^e^, du sud de l'Italie, est revêtue d'une mosaïque de boîtes d'allumettes vernies. Au mur, deux gouaches napolitaines (1822). Sur la commode, des œufs d'autruche montés de provenance anglaise, des cache-pots en forme de têtes, des bracelets touaregs et un Sikk indien en argent.

4. Chambre à coucher du maître de maison. Les murs, le plafond et les portes sont couverts d'un papier de reliure diapré vert malachite et noir. La poutre apparente rappelle qu'à l'origine ce lieu était un grenier. Le lit, Louis-Philippe sicilien, conserve ses décorations peintes, turquoise et or. Les quatre tableaux groupés au fond sont des scènes brodées par une noble Sicilienne, Isabelle Albertini, Princesse d'Ottaiano, en 1812. Guéridon XIX^e^, garni d'opalines et de boîtes en coquillages. Petit fauteuil en cornes. Comme dans l'autre pièce, un tapis provenant de Sulmona (Abruzzes) est posé sur les carreaux de céramique.



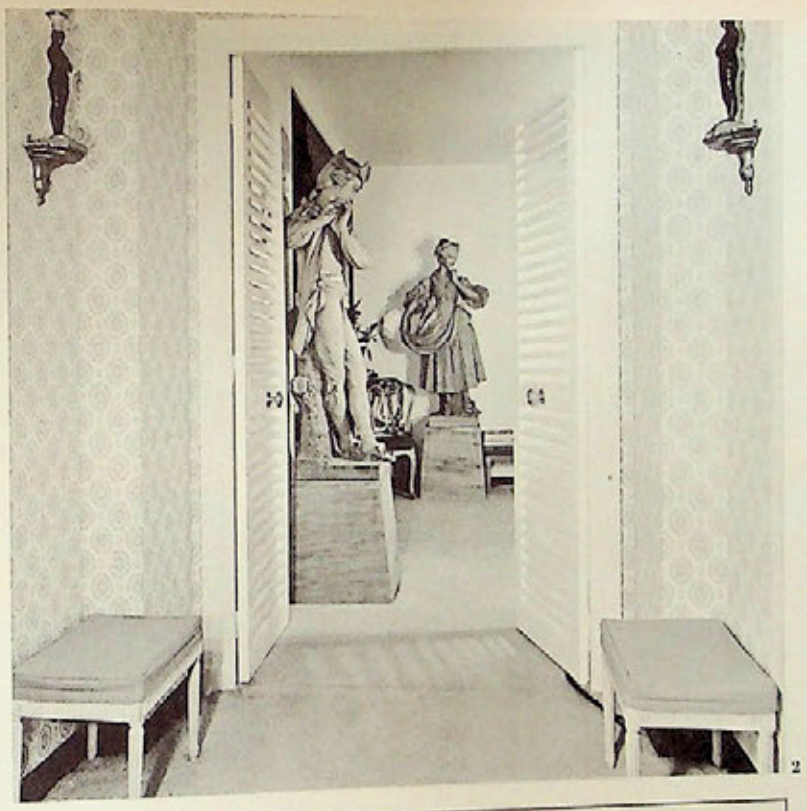
3

1

1. *En achetant son appartement sur plan, le peintre René Gruau, qui est un des affichistes les plus célèbres d'aujourd'hui, a pu déterminer lui-même les proportions des pièces et les adapter exactement à ses goûts et à sa manière de vivre. Il a réservé une importante surface au living room dans lequel il a fait aménager d'une part un atelier, d'autre part une alcôve servant à la fois de coin repas (ci-dessus) et de bureau (page ci-contre, en bas). Un store permet d'isoler cette partie de la pièce, dont les parois sont brun foncé. La moquette blanche très épaisse est la même dans tout l'appartement.*

2. *Les murs et le plafond de l'entrée sont tendus de papier blanc et gris (Besson). Une double porte à persiennes laquées blanc ouvre sur le living room, dans lequel on aperçoit deux grandes statues du XVIII^e^ en terre cuite. Les tabourets Louis XVI au premier plan sont garnis de housses de toile amovibles dont le propriétaire peut ainsi changer les couleurs mais qu'il choisit toujours dans des tona-*

Photographies Georges Palot



2

Paris un appartement atelier

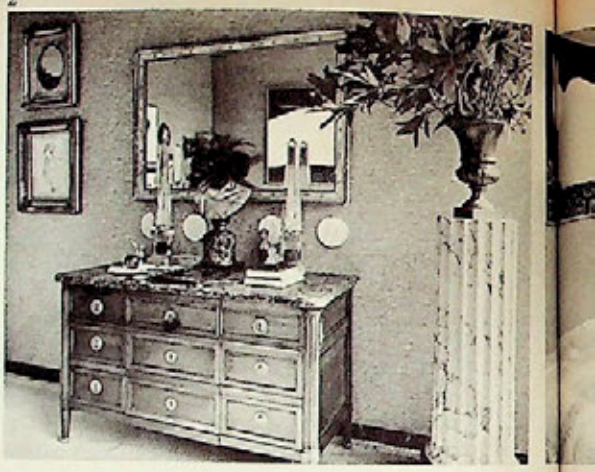
lités très vives. Sur les murs, à droite et à gauche, bougeoirs Empire sur des consoles de bois doré.

3. Cette photographie du living room montre l'alcôve installée en bureau. La table est celle que l'on utilise pour les repas (Knoll). De belles pièces d'argenterie ancienne se détachent contre la paroi sombre. A droite, une lampe bouillotte sur un meuble octogonal en laque noire et doré à motifs chinois. Le fauteuil Louis XV à gauche est en bois peint et tendu de lin bleu pastel.

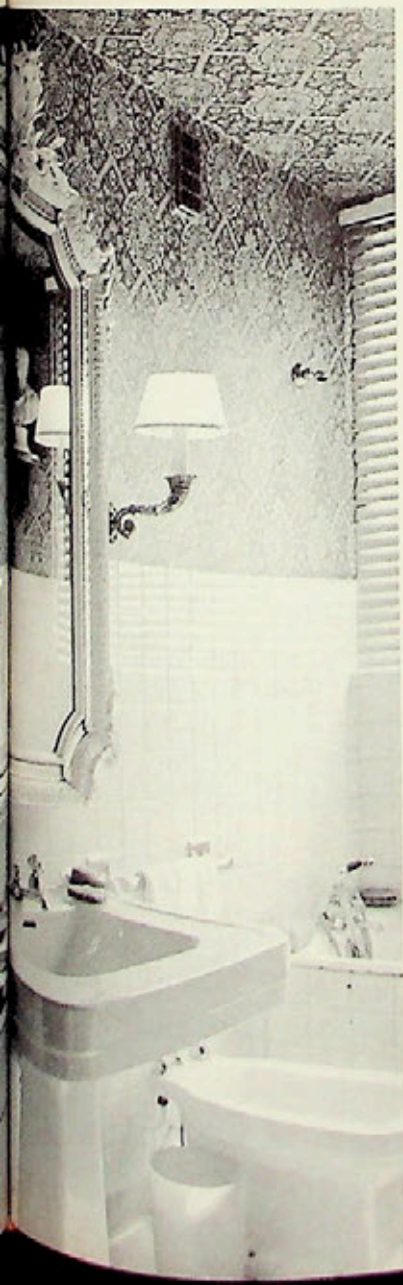
3

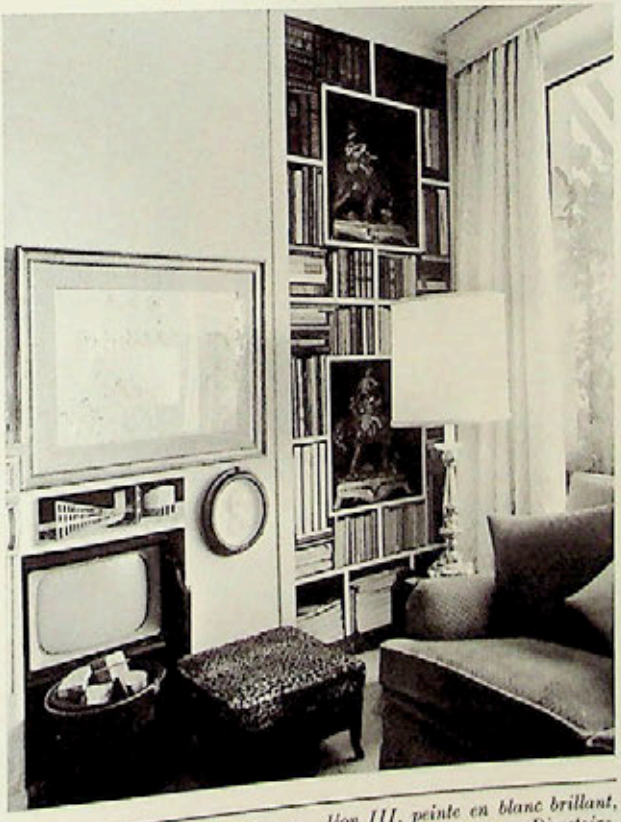
1

2



1-2. *Sur la commode Louis XVI de la chambre à coucher, un buste romain en marbre est posé entre deux obélisques de verre et de marbre. Au fond, sur une colonne en faux marbre jaune, un grand vase de bronze noir. Un store fait de très fines lamelles de bois, ayant l'apparence de la paille naturelle donne une tonalité dorée à la lumière. Un papier imitant la paille sur fond gris recouvre les murs.*

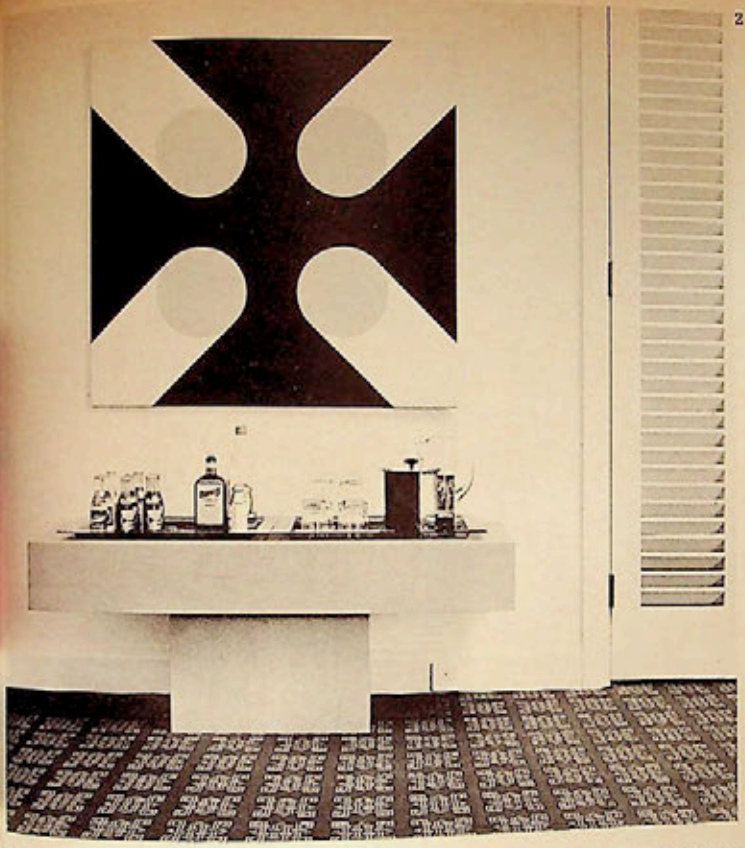




3. *Le lit est recouvert d'une housse en toile naturelle et garni de coussins turquoise et orangé. Au mur, des peintures de René Gruau, des photos, des souvenirs personnels. Table basse laquée noire (Knoll).*

4. *Dans la salle de bains, la partie supérieure des murs et le plafond sont recouverts de papier peint plastifié jaune et blanc (Besson). De chaque côté de la glace Napoléon III, peinte en blanc brillant, deux appliques de bronze Directoire.*

5. *Un angle du living-room (voir pages 36 et 37). Au-dessus de la télévision, une petite peinture de René Gruau et un dessin à la plume de Dufy. A droite, parmi les livres, deux éléphants d'époque Louis XV en bronze doré et laque rouge. La baie donne sur un balcon d'où la vue s'étend jusqu'à l'Arc de Triomphe.*



2

1. Le salon donne sur Hyde Park. Une immense baie vitrée coulissante à montants métalliques, permet de profiter au maximum de la vue. Huit stores romains, couleur tabac, sont retenus par des sangles de jute de trois tons de bruns. Cette façon d'habiller les fenêtres est très caractéristique du goût de David Hicks qui n'aime pas les voilages. Quatre matelas de cuir brun piqué occupent le centre de la pièce. De part et d'autre, deux tables de bois blanc et formica spécialement étudiées par David Hicks pour qu'on puisse s'y appuyer lorsqu'on est assis sur les matelas de cuir. Le canapé aux longs coussins étroits recouvert de velours jaune pâle a été dessiné par David Hicks. On aperçoit derrière une table de chêne à plateau en porphyre Scagliola (matériau composé d'éclats de marbre, de plâtre et de colle, très utilisé au XVIII[e] siècle en Italie).

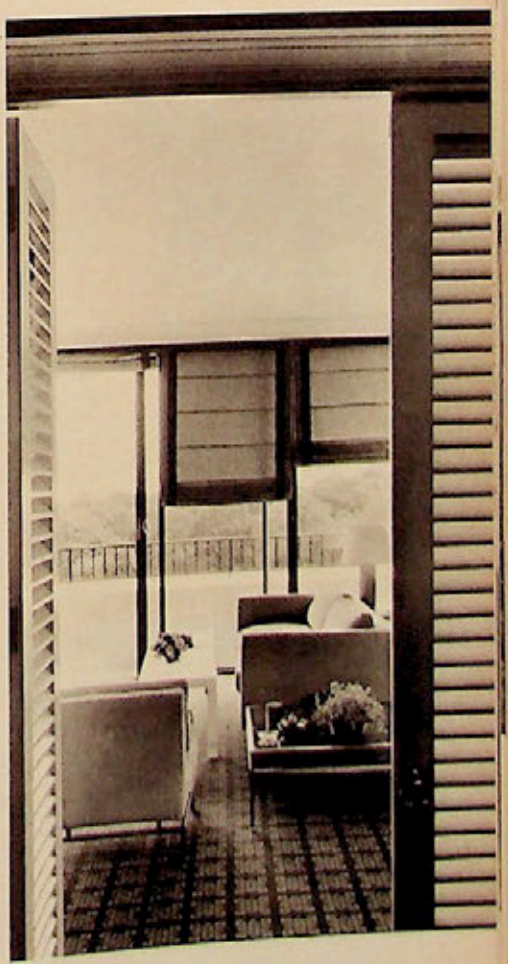
2. Un aspect du salon. «Table à boire» de chêne blanchi dessinée par David Hicks. Lady Cholmondeley est passionnée de peinture moderne. On voit ici une toile de Jeremy Moon: «Le Faucon».

3. Le salon vu à travers les portes-persiennes blanches. La moquette, création de David Hicks, reproduit des motifs celtes orange et noir sur fond vison. C'est la même dans tout l'appartement depuis l'entrée (voir page de couverture) jusqu'aux chambres d'amis (voir page 42).

LONDRES :

en bordure de Hyde Park

C'est encore pour un jeune couple (celui de Lord John, second fils du cinquième marquis de Cholmondeley et de sa femme italienne) que David Hicks a travaillé ici. Il s'agissait de créer à partir d'un immense appartement couvrant le 4[e] étage de deux immeubles mitoyens donnant sur Hyde Park, deux installations, l'une classique, l'autre moderne. Voici cette seconde partie, qui est destinée aux enfants et aux amis.



3

Reportage Dorine et Pierre Berdoy

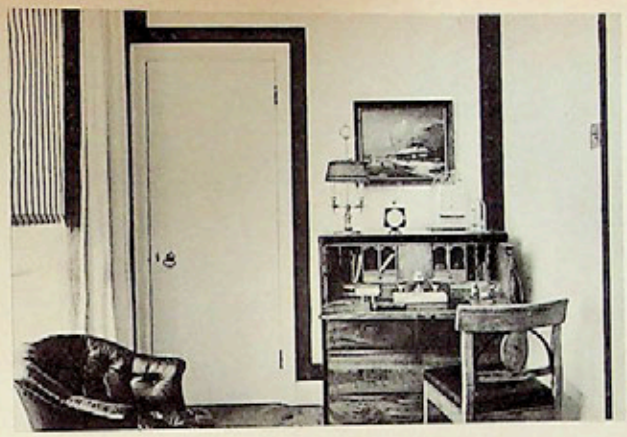
Vue d'ensemble du salon. On retrouve au centre les matelas de cuir et les tables de formica et bois blanc (voir également en page 38). A gauche, un canapé recouvert de gros tweed blanc et garni de coussins orange et rouge. De part et d'autre, deux tables de bois et formica noir portant chacune une lampe. Canapé, tables et lampes sont dus à David Hicks. Celui-ci a découvert un nouveau matériau pour les pieds de lampes: il utilise des fragments de tuyau d'écoulement à la belle surface brune piquetée. Au-dessus du canapé, une construction blanche en relief de Michael Fussell. La cheminée Louis XV en pierre de Caen est garnie de poteries romaines. A droite, une chaise longue de Charles Eames et sur le mur du fond, un tableau en lamelles de bois peintes par Tipett. La sculpture posée sur une des tables basses est de Bryan Wall. Doubles rideaux de tweed blanc bordés de cuir noir brillant.

1 2

1. Petite salle de douches aux murs blancs peints de motifs géométriques vert foncé. La banquette de tweed blanc à piètement chromé a été dessinée par William Mc Carty.

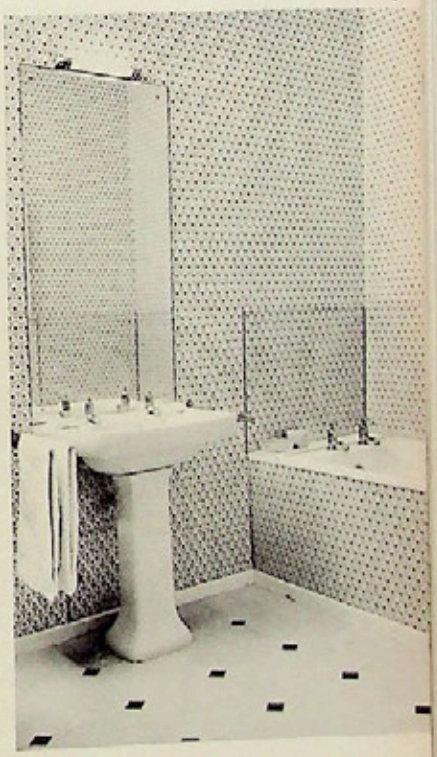
2. Le décor de cette chambre d'amis présente un intéressant contraste de couleurs et de matières. Les murs sont recouverts de feutre brun foncé à bordure dorée. Une peau de poney d'Amérique du Sud, ocre, garnit les deux divans dont les dessus de lit sont constitués par des couvertures de mohair en camaïeu. Seule couleur vive dans la pièce : le rouge des rideaux de velours bordé d'un double galon de feutre brun et celui des deux chaises Queen Anne provenant du célèbre collège de Houghton Hall où lord John a fait ses études. Bureau Régence surmonté d'un dessin de David Hockney. Cette pièce, comme toutes les chambres, donne sur un balcon terrasse. Des stores de coton rayé noir et blanc voilent les portes-fenêtres.

3. Les murs de cette petite pièce à écrire sont blancs et bordés d'une large ganse verte. Bureau de bateau, chaise Biedermayer et petit fauteuil Victorien en cuir vert. Sur le bureau, deux modèles de navires en verre coloré abrités par des globes. Au-dessus, un paysage du XVIII[e].



3

4



4. Un papier peint américain bleu et blanc garnit cette salle de bains d'enfants. Il est protégé autour de la baignoire par des surfaces vitrées. Un carrelage de vinyl blanc incrusté de noir à l'imitation des sols de pierre anciens recouvre le sol.

PIÈCE A TRANSFORMATIONS

En s'installant sur la rive gauche, M. et Mme Railey, des « américains de Paris » aimant beaucoup recevoir, désiraient aménager un appartement permettant d'accueillir leurs amis dans une ambiance d'hospitalité qui fût confortable sans être guindée. Aussi ne voulaient-ils pas d'une salle à manger, bien qu'ils prennent plaisir à recevoir dans l'intimité ou au contraire en ayant chez eux jusqu'à vingt-quatre personnes à dîner. Il fallait que la pièce où ces repas ont lieu puisse aussi faire office de deuxième salon. Voici comment les Railey ont résolu le problème et créé une pièce qui peut être utilisée à des fins très diverses.

Ci-dessus : à l'heure du petit-déjeuner, la table est mise pour deux dans l'embrasure d'une des fenêtres. Balcon fleuri et vue des toits de Paris avec au premier plan, la vieille gare d'Orsay.
La « pièce unique » a environ cinq mètres de long. La voilà en « salon », de jour (page ci-contre en bas), de nuit (page ci-contre en haut). Tournez la page pour voir l'aspect salle à manger. Les maîtres de maison aiment la peinture d'aujourd'hui, aussi ont-ils choisi les couleurs des tissus pour qu'elles s'harmonisent avec celles des gouaches de Poliakoff qui ornent le mur du fond. La pièce était jadis un salon bourgeois du XIXe avec ornements de stuc et « pâtisseries » au plafond. Celles-ci ont été dissimulées grâce à un faux plafond qui abrite les projecteurs destinés à éclairer les tableaux. Il n'y a aucune autre source de lumière artificielle. Les moquettes beiges, les murs peints et le plafond fait de panneaux insonores créent un cadre sobre pour les couleurs vives des tableaux et des coussins de soie siamoise ornant la longue banquette recouverte de tweed piqué. Cette banquette qui court tout au long de la pièce a été réalisée par Knoll International. Les guéridons de Saarinen et les tables rectangulaires sont de Knoll également. Au mur de droite, gouache de John Levee, un peintre américain qui travaille à Paris. La photo du salon faite le soir montre comment les maîtres de maison organisent la pièce en « boîte de nuit » quand les tables du repas ont été enlevées. Photos Pierre Berdoy.

1

2

1. La pièce à transformations est ici installée pour un dîner de vingt-quatre couverts. Les Railey ont fait faire deux tables pliantes particulièrement basses pour aller avec la banquette. Chacune des tables est pour huit personnes. Les invités s'installent sur la banquette et sur des chaises de métal ornées de galettes de couleur en mousse de latex. Tables et chaises sont rangées dans un ingénieux placard occupant très peu de place. Au premier plan, une autre table pliante placée devant la plus petite banquette au côté opposé de la pièce. Les assiettes blanches, les salières et les poivriers viennent d'Azuma, un magasin japonais de New York célèbre pour les jolis objets qu'on y trouve à des prix extraordinairement bas. Les napperons noirs et blancs et les bouquets de fleurs séchées ont été également rapportés d'Amérique par Mme Railey.

2. *L'extrémité de la pièce faisant face à la grande banquette telle qu'elle est installée pour un déjeuner intime. Une table pliante pour six couverts est placée devant la petite banquette couverte de tweed beige comme la grande. Service de table Azuma. La maîtresse de maison aime utiliser des bols japonais en laque de couleur vive auxquels elle associe des bouquets de fleurs séchées. Au-dessus de la banquette à droite, une toile de Poliakoff. Sur le mur du fond, une gouache d'Atlan.*

3. *Le même coin que page ci-contre en bas mais cette fois, la table a été desservie et la pièce est devenue de nouveau un salon. Rideaux de popeline beige capitonnés. La moquette beige s'étend à la pièce voisine pour former une unité. Après le dîner, les invités passent dans un second salon, tandis qu'on fait disparaître les tables pliantes et les chaises, qu'on allume les bougies et qu'on dispose dans « la pièce unique » les verres d'après dîner. On ouvre alors les portes qui séparent les deux salons permettant ainsi de circuler d'une pièce à l'autre.*

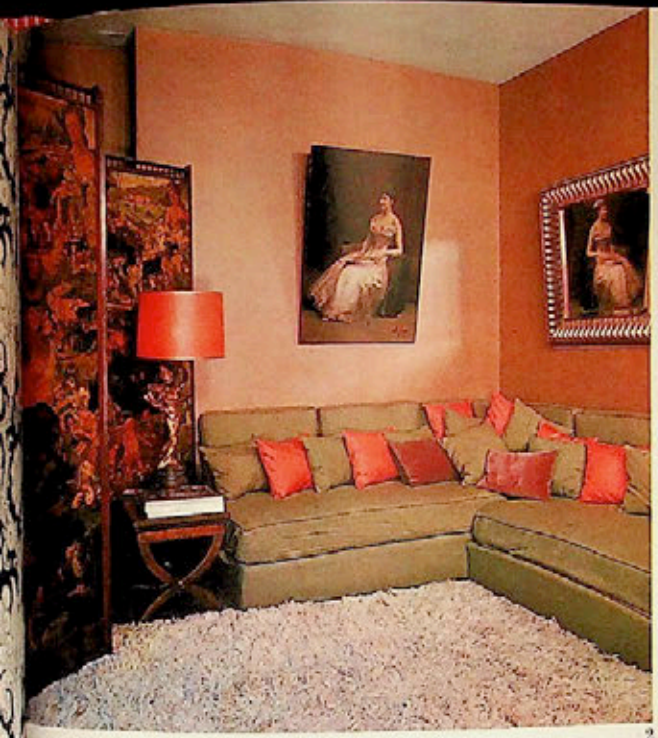
RUE DE L'UNIVERSITÉ

1. Karl Lagerfeld a installé son appartement au dernier étage d'un immeuble ancien de la rue de l'Université. Les problèmes posés par cette situation, — dimensions réduites de l'ensemble, légère inclinaison des mansardes, etc. — ont trouvé des solutions parfaitement accordées au caractère de l'installation. Le palier qui précède l'entrée a été aménagé dans le même esprit. Les murs sont tendus d'une grande perse polychrome (Besson). Une lanterne vénitienne remplace la pomme de la rampe d'escalier. Meuble de rangement XIX^e^, peint noir mat.

2. Dans le salon, une toile beige-vert (Besson) garnit le canapé d'angle et une partie des coussins. Les autres sont tendus de soie capucine ou de velours vieux rose. Un tapis marocain blanc naturel est posé sur le poil de vache gris très foncé qui recouvre le sol dans tout l'appartement. A gauche, devant un paravent à trois feuilles fait de découpages assemblés (Londres, 1880), une lampe « Bouton d'or », signée Ant. Nelson, sous un abat-jour capucine. Sur le mur tapissé de papier noisette, un miroir Second Empire dans un cadre de laiton doré reflète un portrait de Stuart (1889) représentant Mrs Lilly Langtry, célèbre beauté amie de Edouard VII, qu'Oscar Wilde appelait « le lys de Jersey ».

PARIS: PETITS APPARTEMENT

Photographies Georges Palot

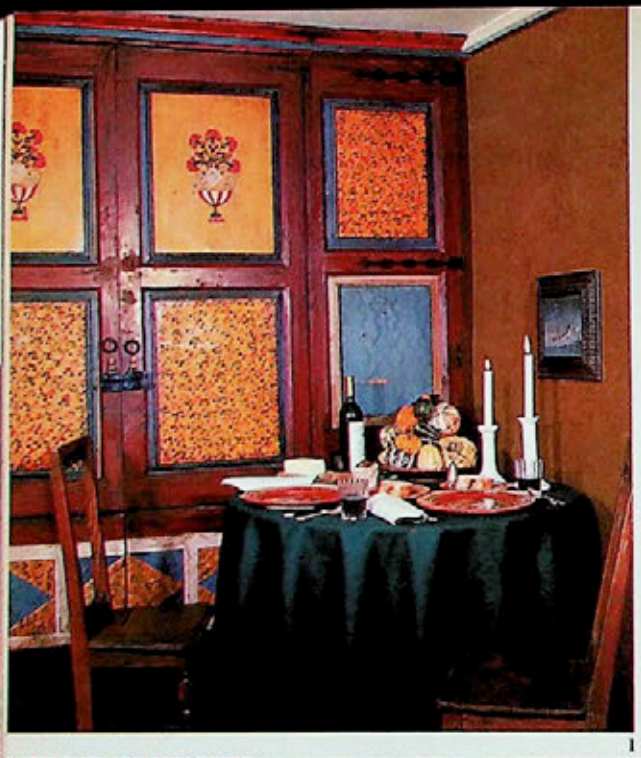


2 3

3. Un cabinet entièrement tendu de perse « Maharanée » (Besson) sur laquelle se détache le portrait d'un prince osman (XIX^e siècle), mène de l'entrée au salon. Les motifs imprimés marron foncé, noisette, vert olive et kaki sur fond blanc, s'harmonisent à la fois avec le papier kaki recouvrant les murs de la grande entrée et avec celui du salon qui est de couleur noisette. La même perse, qui garnit également le divan, tapisse à l'extérieur et à l'intérieur, les placards aménagés dans cette petite pièce. Dans le salon, au fond, un grand bureau d'acajou, long de plus de deux mètres, incrusté de métal doré (1880) porte une lampe de marbre vert olive veiné de rouge et, sur un petit chevalet, une « tête de juge » par Daumier (signée et datée 1860). Tabouret en laiton doré et cuir noir (Steiner). Devant la fenêtre, un candélabre en plomb et faïence blanche. Les rideaux de ton ivoire donnent à l'unique fenêtre l'aspect d'une grande baie. Ils sont maintenus de chaque côté par une longue tige de cuivre qui dissimule l'inclinaison de la mansarde.

4. Dans la chambre, le tissu des rideaux, du couvre-lit et du fauteuil est un patchwork molletonné et matelassé (Pacale). Coussins en soie des Indes et en patchwork américain 1860. Au fond, près d'une lampe Empire noir et or, une faïence anglaise 1830. Sur le mur de droite, un portrait anonyme d'Alfred de Musset est accroché près d'un tableau de Caillebot-Lasalle, « Les Premiers Pas » (daté 1870). Plus bas, un petit paysage fantastique du XIX^e s.

4



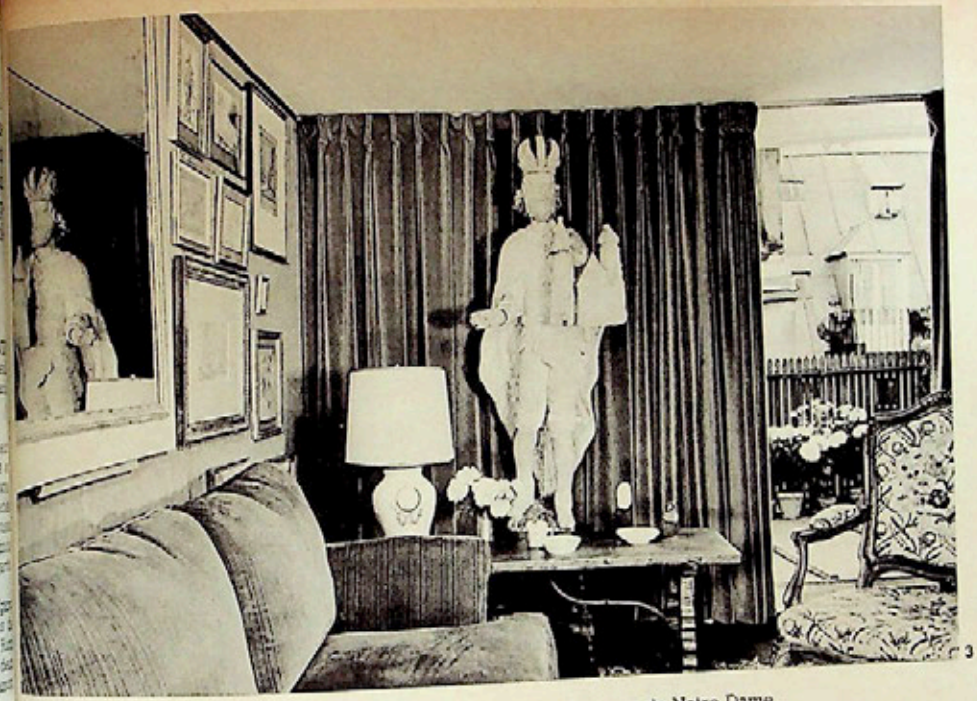
ILE SAINT-LOUIS

Le peintre américain John Loring, lorsqu'il a décidé il y a deux ans de venir travailler à Paris, a eu la chance de trouver dans l'île Saint-Louis un petit appartement qu'il a installé lui-même. Des meubles anciens, français ou espagnols, des objets d'Amérique du Sud, des sculptures, des terres-cuites y composent, avec une belle collection de dessins, un ensemble très personnel.

1. La boiserie de la salle à manger est une armoire espagnole du XVIIIe siècle trouvée à Burgos. Le couvert est dressé avec des assiettes mexicaines et des verres bavarois, autour de deux bougeoirs en Vieux Paris. Sur le mur de droite, une gouache hollandaise du XVIIe siècle.

2. Les murs de la chambre à coucher sont tendus de papier de relieur. Au-dessus du lit recouvert d'un tapis espagnol, une vierge florentine en terre cuite du XVe siècle. Sur les rayons de la bibliothèque, les livres voisinent avec des assiettes mexicaines (en haut à gauche), des poteries boliviennes du VIe siècle (au-dessous et en haut à droite), des vases étrusques (au centre), un bronze romain (au-dessous), un bol à riz chinois du XIIe (en bas). A droite, dans le cadre de bois, un dessin de Hogarth.

3. Une grande statue polonaise du XVIIe s., représentant saint Wolfgang domine le salon. Sur le mur de gauche, parmi des dessins italiens de Salvator Rosa, Luca Cambiaso, Guerchin, Stefano della Bella, Marco Ricci (à droite de la glace, au-dessus du canapé), un crayon de Millet et deux paysages de Corot. Le fauteuil à droite, porte l'estampille de Cresson.



3

4. La vue du balcon s'étend sur les toits de l'île Saint-Louis vers les tours de Notre-Dame.

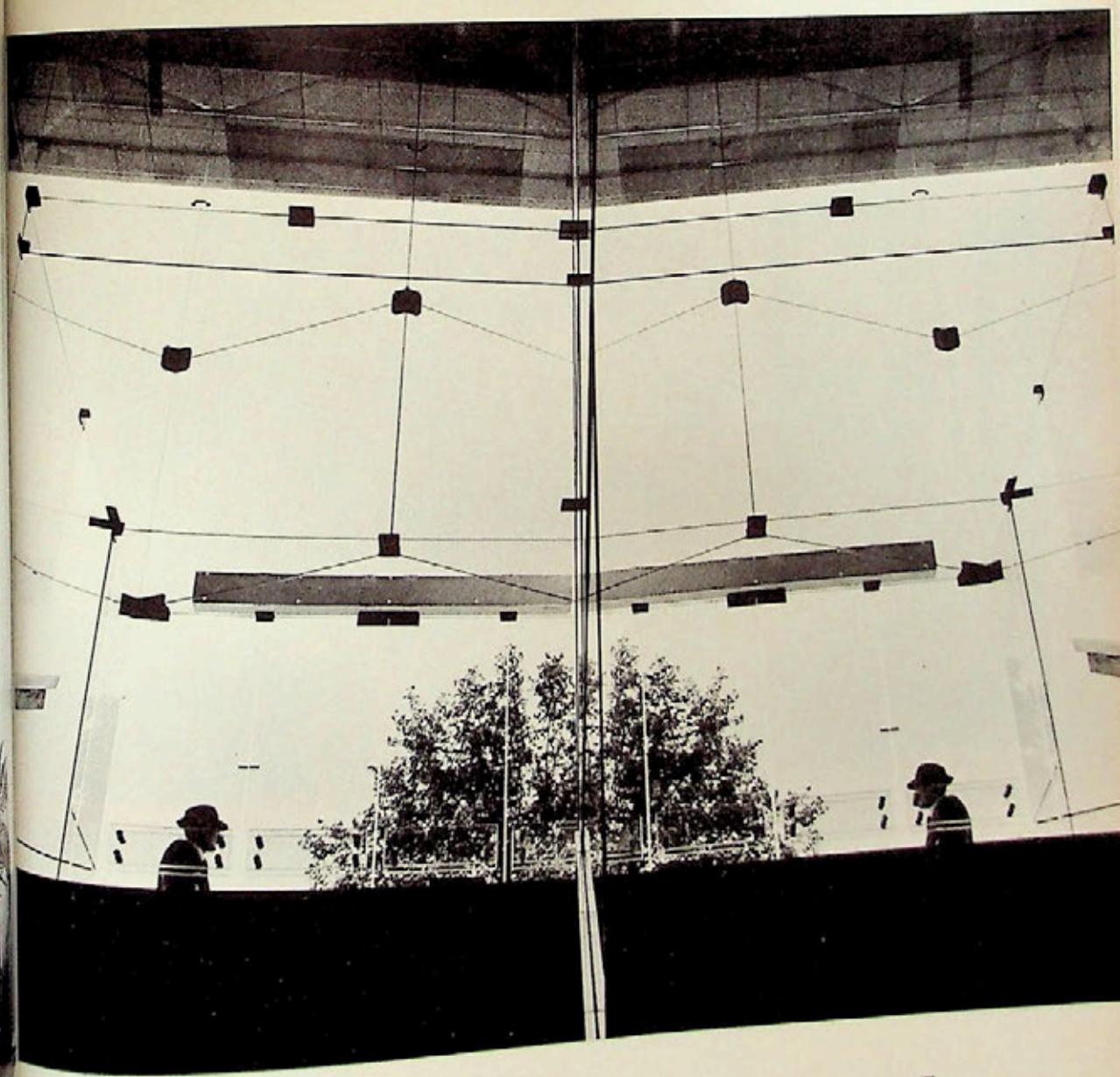
5. Un autre aspect du salon. Le mur est orné d'un très bel ensemble de dessins. Au-dessus d'un griffon en pierre (France, XIVe siècle), une tête d'enfant d'Annibal Carrache, plus haut, un dessin florentin du XVe siècle; à gauche, un Rigaud et un Crespi; à droite, une étude de tête d'Augustin Carrache et un dessin de Massimo Stanzione. Plus loin, une peinture naïve bavaroise du XVIIIe. Dans la chambre au fond, on aperçoit au-dessus d'un bahut Louis XIV, un auto-portrait de Coreña da Miranda, peintre espagnol qui fut l'élève et le collaborateur de Velasquez.

4

5

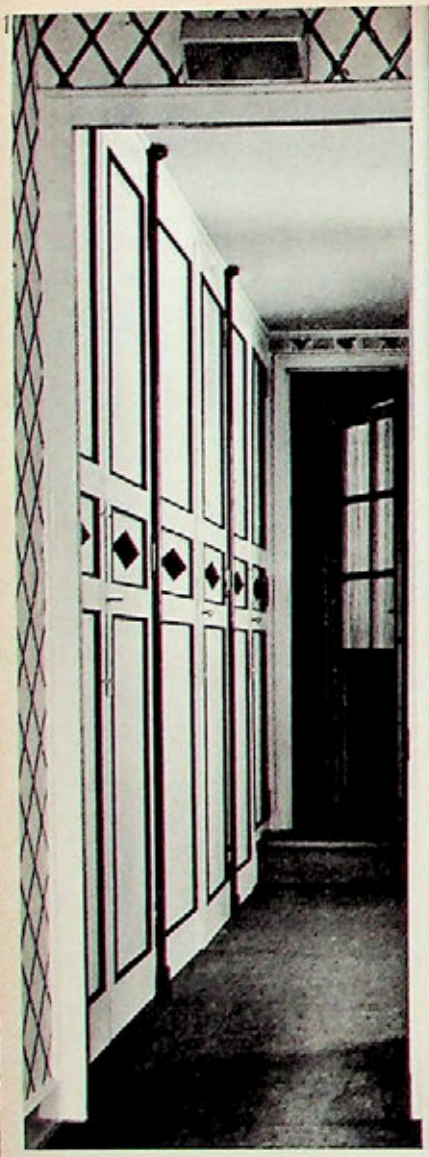
1. Le hall de la Maison de la Radio, décoré par Motte. Le mur de marbre cipolin éclaté est interrompu par une rampe lumineuse en bois laqué. Le bac à plantes est également en marbre. Un plastique mural (Buflon Doric, de Maréchal) couvre la paroi de droite.

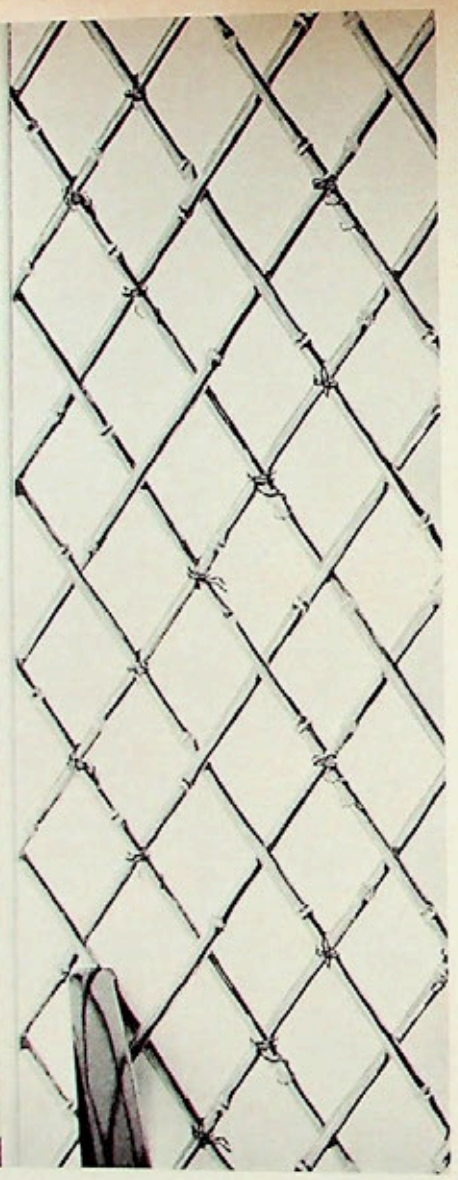
2. Les bureaux de « Simca Industrie » aux Champs-Elysées, réalisés par J. de Mailly. L'escalier et la façade, constituée par des dalles « Securit » en accordéon, se reflètent dans le grand miroir — fait d'éléments de 6 m. 50 x 1 m. 95 — qui recouvre le mur latéral (Boussois).



Revêtement des sols Revêtement des murs

REPORTAGE JEANNIE DUMESNIL
PHOTOGRAPHIES PIERRE BERDOY





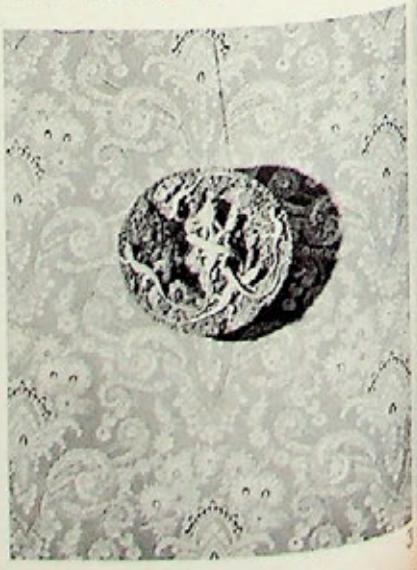
1. Les bambous entrecroisés sur ce papier peint (Nobilis) transforment une pièce de dimension réduite en une « tonnelle » claire et aérée.

2. Chez Jacques Damiot, un tissu à grands motifs de style oriental (Romanex Boussac) sur les murs, la fenêtre, la chaise néo-gothique, donne son unité à une petite pièce de plan irrégulier. Un héron de bronze dans le goût chinois (XIX[e] s.) complète le décor.

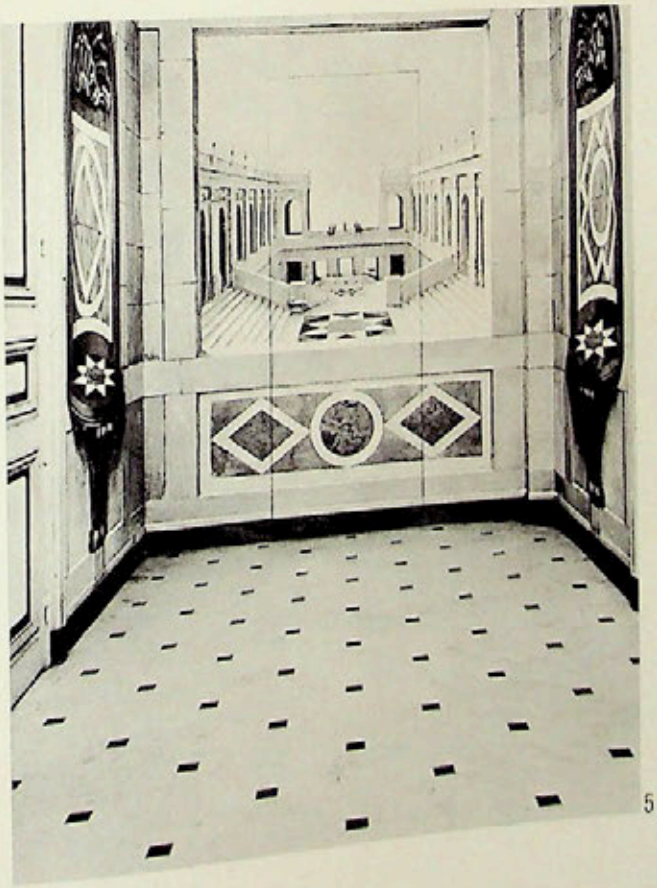
3. Sur les somptueuses arabesques d'un papier cachemire à fond rouge (Dumas), une assiette dans la manière de Bernard Palissy, exécutée par Aviseau au siècle dernier.

4. Dans une installation réalisée par Jacques Damiot, le cadre noir d'un médaillon romantique en cire tranche sur le fin décor d'un papier damassé en relief (Mauny).

5. Le « trompe-l'œil » d'un revêtement en plastique (Nairn) imitant un dallage de marbre complète le « trompe-l'œil » des murs où se mêlent la pierre et le marbre.

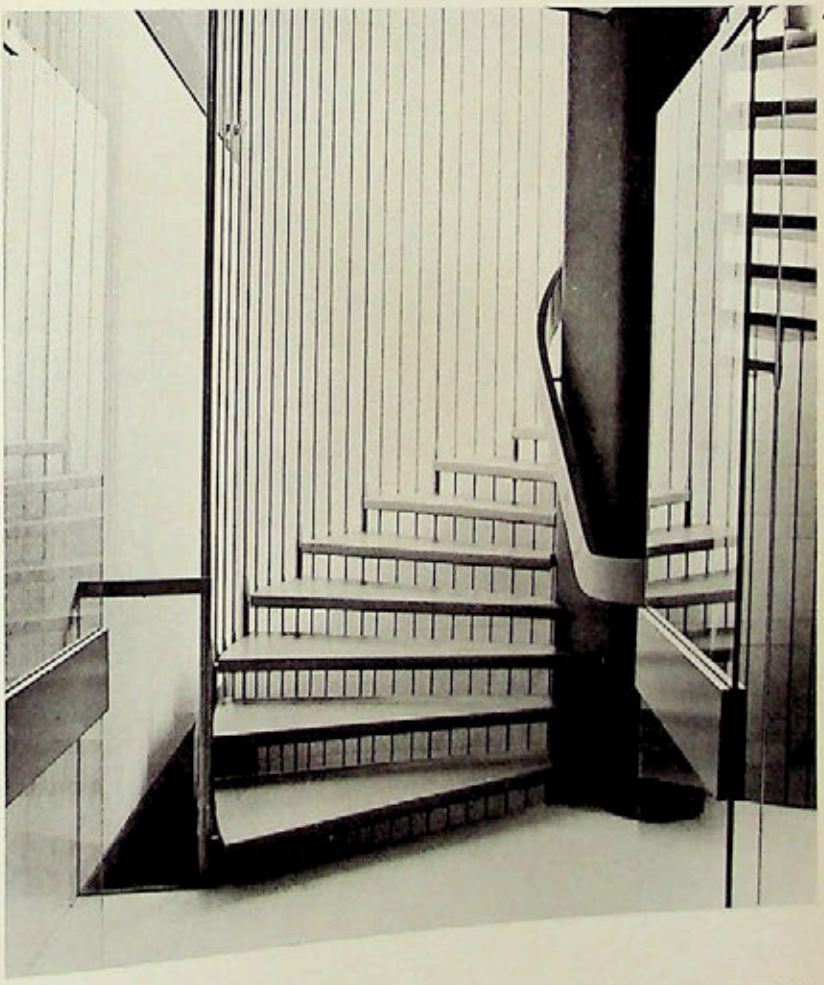


2



5

3



4

1. Les murs, le plafond, les portes de cette salle de bains décorée par Thual sont garnis de lames de bois en « persienne » ou en « parquet ». Lavabo et baignoire de marbre. Sol en « navette » (terre cuite de Provence) de Roger Capron (distribué par Carré).

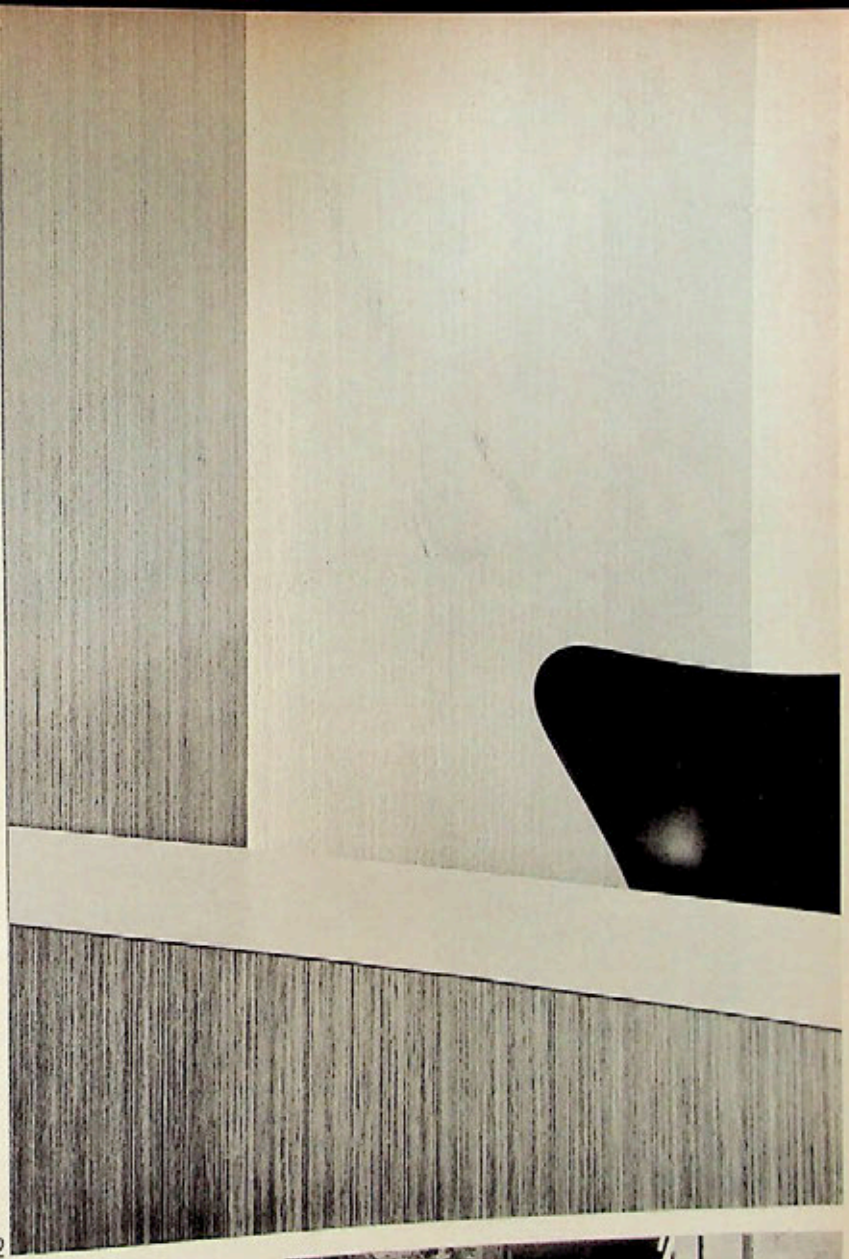
2. Dans un coin réservé à la réception chez Bruynezeel, M. de Podestad a associé un plafond de cannage à des revêtements de liège recuit et de traverton qui assurent l'insonorisation tout en évitant la monotonie d'un aménagement strictement fonctionnel.

3. Cette cloison recouverte de papier toile japonais (Nobilis) isole une partie de la pièce sans alourdir l'espace intérieur. Lampion de Noguchi.

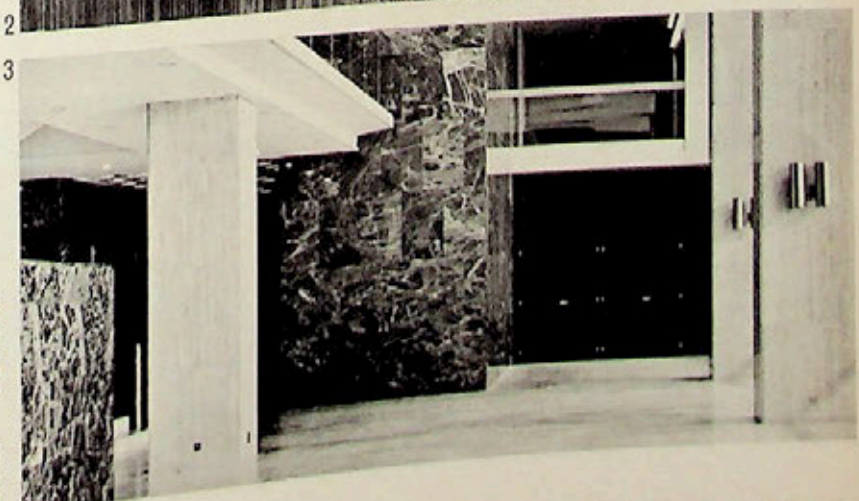
4. L'escalier menant au 7e étage des bureaux de « Simca Industrie ». Les grandes portes de verre (Boussois) répètent le rythme des marches d'acier revêtues de Trisol (Kléber Colombe). Derrière les tiges d'acier inox de la cage suspendue, le revêtement est en marbre de Naxos. Sol en dalles de caoutchouc veiné blanc (Kléber Colombe).

1. Les bureaux « Grandes Lignes » de l'agence Air France aux Champs Elysées aménagés par P. Gautier Delaye. Le revêtement des parois et les façades des bureaux sont en Fine Line, panneau de bois fait de différentes essences plaquées et recoupées dans l'épaisseur. Les autres surfaces des murs sont tendues de papier japonais blanc. Fauteuils de cuir dessinés par P. Gautier Delaye. Chaises de Jacobsen. Sur le parquet de chêne, des tapis de haute laine en différents tons de rouge. L'éclairage frisant est disposé derrière les panneaux de bois.

1



2



3

2. A la banque de l'agence Air France, le profil sinueux d'une chaise de Jacobsen se découpe sur la paroi de dalles de marbre striées verticalement, qui contraste avec le revêtement de Fine Line (au premier plan et à gauche). Le dessus du comptoir est en formica blanc.

3. Marbre clair, marbre foncé et marbre blanc forment un décor somptueux dans le hall des usines B P, à Courbevoie, aménagé par Vernhes et le Mobilier Contemporain Français D.M.U.).

maria pergay

Décoration

2, place des Vosges, Paris 4e - TUR. 19-74

Table métal argenté
Longueur 1 m × 0,50 m, Hauteur 0,50 m

ART et JARDIN

37, rue des Plantes
Paris 14e Tél. 842 43 03

Fontaines électriques pour intérieur et extérieur. Circulation d'eau continue sans installation de plomberie avec une simple prise de courant. **Le plus efficace des saturateurs.** Documentation sur demande.

L'ŒIL

aux aguets

Solution élégante pour vos dîners, cette table cinq couverts, une fois repliée, trouvera aisément sa place dans un placard. Encombrement pliée: épaisseur 20 cm. Vernis proof, acajou ou noir. Différents modèles de chaises pliantes assorties. **GALERIE PEQUIGNOT** - Montparnasse, 23, Avenue du Maine, Paris 15e Lit: 41-11.

Lit vénitien

MEUBLES, SIÈGES, LITS DE STYLE
DÉCORS DE FENÊTRES, BOISERIES

•

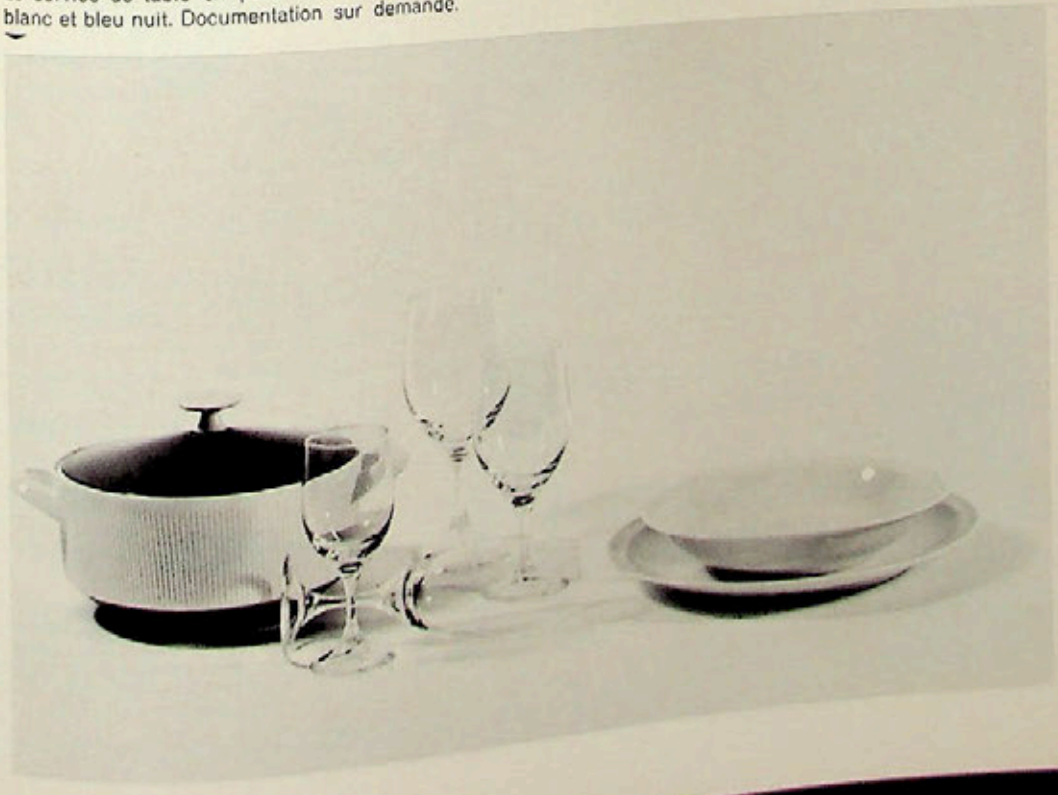
HÉLÈNE GUERARD

MAISON FONDÉE EN 1860 - (JORY SUCCESSEUR)

29, Faubourg Saint-Antoine, Paris XI•

Chaise haute en bouleau naturel dont le dessus de siège peut être incrusté de linoléum mat noir ou rouge. **FORMES FINLANDAISES,** 9, place de la Madeleine, Paris 8• Tél. 265.20.22 - Meubles, Textiles, Tapis, Luminaires, Conseils en Décoration.

Pour une table jeune ou classique **JEAN LUCE** - 30, rue La Boétie - 47, rue de Paradis - Paris - **Listes de mariages.** Le service de table en porcelaine ci-dessus se compose d'assiettes et de plats blancs; les autres pièces sont en blanc et bleu nuit. Documentation sur demande.



Ivan Rabuzin : « Le Chat noir » 1964 (60 x 73 cm.)

GALERIE MONA LISA

32, rue de Varenne - Paris VII - Lit. 17.25

PEINTRES 7 NAÏFS

E. FEJES, KNJAZOVIC, H. LAUGA
I. RABUZIN, SABINE, SCHWARZENBERG
M. SKURJENI, SCULPT. : P. SMAJIC

15 octobre - 15 novembre

Bierge

Toiles de Salon et gouaches
Jusqu'au 15 Novembre

Restaurant
Camille Renault
60, Rue de la République
Puteaux Lon. 01.30

Œuvres récentes
Du 4 au 25 Novembre

Simone Badinier
15, Rue Guénégaud
Paris VI Méd. 04.38

Galeria Juana Mordo

Villanueva, 7 Madrid 1

du 14 Octobre au 14 Novembre

Fernando Zobel

Canogar
Chillida
Guerrero
Millares
Mompó
Lucio Muñoz
Palazuelo
Rivera
Saura
Serrano
Suarez
Tapies

Pascin (1926)

YVON LAMBERT

29, rue de Seine
Paris 6e DAN 53-09

DESSINS DU XXe siècle

Galerie Abel Rosenberg

8, rue Jacques Callot
Paris, IVe Dan. 47-14

en permanence :
ABERDAM
ALDINE
TAL-COAT
LANSKOY
RABINOWITZ
ZUMSTEIN, etc.

ALDINE

du 4 au 25 novembre

GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris VIe - Dan. 91-10

LETTRISME et HYPERGRAPHIE

15 octobre - 20 novembre

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

FAITES FAIRE EN DALFLEX

UN SOL "JOIE DE VIVRE"

En jouant avec les 18 coloris Dalflex
et les mille et une manières de disposer les dalles,
vous aurez chez vous des sols personnalisés
suivant votre fantaisie et le style de votre mobilier.
Dalflex renouvelle et modernise le décor de votre vie,
ses coloris gais et lumineux
apportent à votre famille
le bien-être et la joie de vivre.

ON PEUT COMPTER SUR UN SOL DALFLEX

Une récente enquête officielle effectuée
par le Centre Scientifique et Technique du Bâtiment
dans des immeubles terminés depuis 8 ans,
montre que les dalles vinyl-amiantées type Dalflex 2,5
sont nettement en tête de tous les revêtements
de sols minces, aussi bien pour l'aspect général
que pour leur résistance à l'usure
et au poinçonnement des meubles et des talons.
Dalflex est la sécurité pour l'avenir. Dalflex résiste à l'eau,
aux graisses et aux produits chimiques courants.
L'usure n'altère pas ses coloris
marbrés dans la masse.
Ses grandes dalles jointives sont hygiéniques.

DOCUMENTATION ILLUSTRÉE SUR DEMANDE

DALFLEX

PRODUCTION DE LA SOCIÉTÉ Dalami

USINE ET BUREAUX : VERNOUILLET (S.-&-O.) TÉL. 11-60 A POISSY HALL D'EXPOSITION : 33, RUE D'ARTOIS, PARIS 8e - ELY. 67-97

Galerie Maison et Jardin

DEUX MAGASINS QUI SORTENT DE L'ORDINAIRE

RIVE GAUCHE

NOUVEAU MAGASIN - 242, BD ST-GERMAIN, PARIS 7e (CARREFOUR BAC) - BAB. 06.61

Ouvert de 9 h 30 à 19 h - Parking - Documentation sur demande

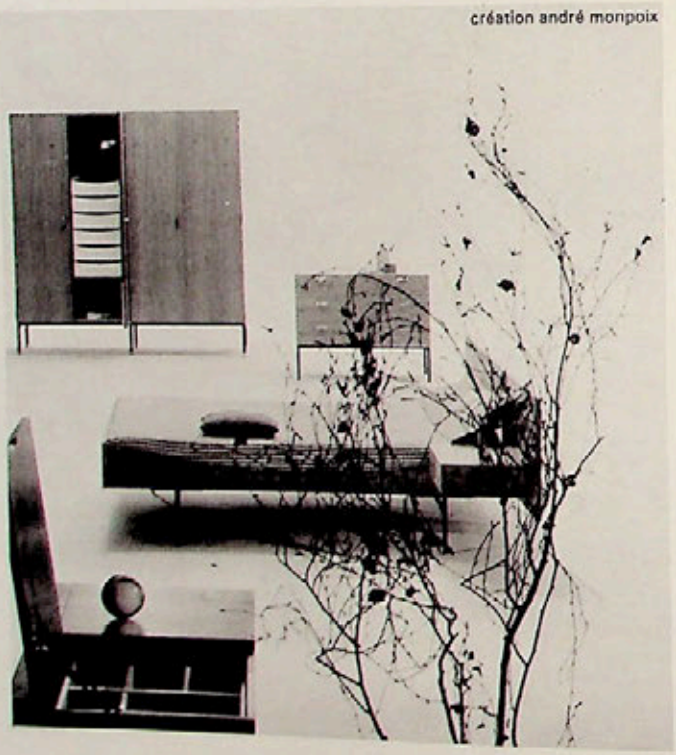
RIVE DROITE

58, RUE DE COURCELLES, PARIS 8e (PRES ST-PHIL.-DU-ROULE - WAG. 66.70 ET 01.21

L'OEIL

haute qualité française

création andré monpoix



en france dans le monde meubles tv paris b. p. 59 13

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 119 · NOVEMBRE 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Première icônes de la Vierge, *par Etienne Coche de la Ferté* 2

Cent ans, cent collections, cent chefs-d'œuvre,
entretien de Yolande Amic, Conservateur au Musée des Arts Décoratifs, et Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments Historiques 10

Charles Henry et la science des arts, *par Jean-François Revel* 20

Jean-François Millet, mythe et réalité, *par Lucien Lepoittevin* 28

Conversation dans l'atelier: Takis, *par Luce Hoctin* 36

L'ŒIL du décorateur

Via Appia Antica 46

Bureaux 52

Photographies

Photographies en noir: *Alinari-Giraudon, Hassia, Chuzeville, Istituto del Ristauro, Rome, Service photographique du Musée de Berlin:* Premières icônes de la Vierge; *Marc Lavrillier, Archives du Musée des Arts Décoratifs, Hélène Adant:* Cent ans, cent collections, cent chefs-d'œuvre; *Loberka, Agraci, Giraudon, R. Trouilhet, Peter A. Juley & Son:* Charles Henry et la science des arts; *Marc Lavrillier, Bulloz, Loberka, Services photographiques du Musée du Louvre, de l'Art Institute, Chicago et du Musée Mesdag, La Haye:* Jean-François Millet; *Martha Rocher-Issima Foto, Jacqueline Hyde:* Conversation dans l'atelier; *Pierre Berdoy:* Via Appia Antica, Bureaux.

Photographies en couleur: *Marc Lavrillier: page de couverture, pages 15, 16, 19 et 28; Hassia: page 7; Scala: page 8; Pierre Berdoy: page 59.*

Notre couverture: *Carreau de revêtement. Céramique dite « de Damas ». Asie Mineure. Vers 1500. Musée des Arts Décoratifs.*

Notre prochain numéro: *Le dixième numéro de Noël de L'Œil.*

ABONNEMENTS

France: *Fr. 80.–; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé): Fr. 94.–; G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277.*
U.S.A., Canada: *$20.–; Amérique du Sud (avec surtaxe pour envoi recommandé): $23.–. L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 8.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

PREMIÈRES ICÔNES DE LA M

Jusqu'au Concile d'Ephèse qui, en 431, attribua à la Vierge la qualité de Théotokos, de Mère de Dieu, le culte de Marie est attesté d'une manière assez obscure : les Vierges à l'Enfant les plus anciennes, peintes sur les parois des catacombes ont toutes pu être contestées, non quant à leur authenticité, certes, mais relativement à leur identité. On pourrait y voir aussi bien une morte représentée avec son enfant. Celle qui a le plus de chances de représenter la Vierge à l'Enfant, dans la catacombe de Priscille, constitue, à vrai dire, la vision prophétique de Balaam, qui est figuré auprès d'elle. Cette fresque ne peut aucunement par conséquent servir d'antécédent aux images de la Vierge mais appartient aux ἱστορίαι (historial, ou représentations figurées), au style narratif. Sauf sur quelques rares verres dorés (où une inscription rend la qualité mariale incontestable), on ne peut dire que Marie soit représentée pour elle-même avant le milieu du V[e] siècle. On la rencontre souvent, bien entendu, mais toujours dans l'art narratif, parmi les épisodes divers de la vie du Christ dont nous n'avons pas à nous occuper ici, puisqu'ils ne livrent pas d'*images* à proprement parler, du moins pas de celles dont sont issues les Icônes-portraits. L'église Sainte-Marie d'Ephèse, celle de Sainte-Marie-Majeure à Rome, les églises de Sainte-Marie des Blachernes et Chalchopratia à Constantinople sont les plus anciennes fondations qui à l'époque du Concile d'Ephèse ou tout de suite après, furent consacrées au culte marial et soulignèrent la dignité accrue de la Mère de Dieu. Elles attestent l'importance que celle-ci allait prendre dans le culte.

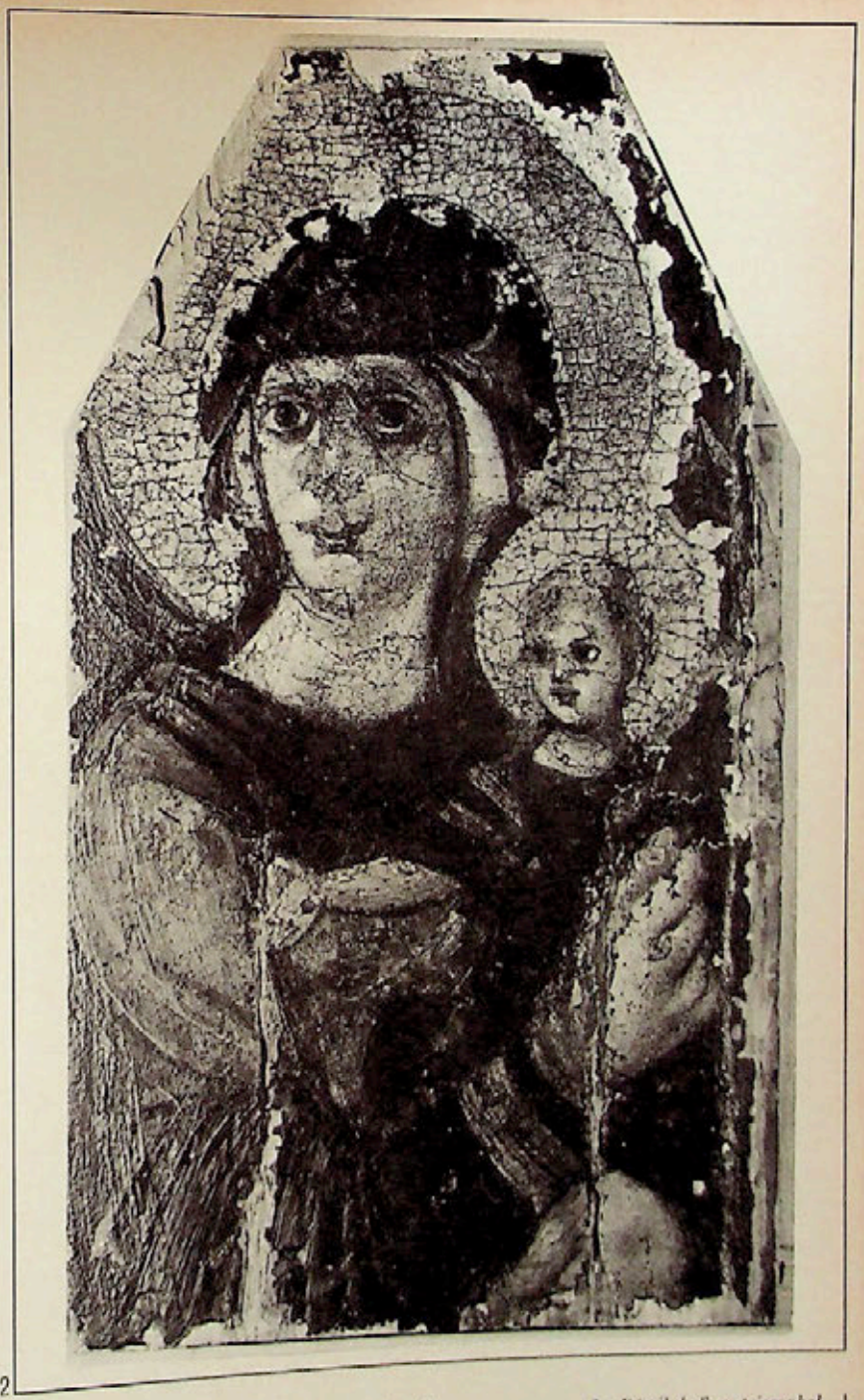
La décoration d'une seule de ces églises mariales nous a été en partie préservée, celle de Sainte-Marie-Majeure. Aucune des images

AVIERGE

par Etienne Coche de la Ferté

du culte ne nous est parvenue, mais il est possible que les prototypes de la Vierge portant l'Enfant, en médaillon, de la Vierge d'Intercession, représentée, seule, les mains tendues, soient à rechercher dans les deux églises de Constantinople (ce sont les types d'icônes dites Blachernitissa et Chalchopratia ou Haghiosoritissa, à cause de la ceinture de la Vierge conservée dans cette église, dite pour cette raison « de la Sainte Relique »). Dans la basilique romaine, le couronnement de la Vierge au centre de l'abside, décor qui date du XIII[e] siècle, témoigne encore, ainsi que d'autres indices, de l'importance qui devait être accordée à Marie dans la décoration primitive. La Vierge trônait sans doute pour la première fois au centre de l'abside, en attendant que dans cette église, une icône de la Vierge y soit l'objet d'un culte: ces images ont dû jouer un rôle dans la formation des types romains de la Vierge. Nous n'en pouvons plus juger aujourd'hui avec exactitude. Un détail important du décor mosaïqué de l'arc triomphal dû au pape constructeur de l'église, Sixte III (432-440) montre cependant encore dans la scène de l'Adoration des Mages, auprès du Christ assis sur un trône, la Vierge trônant elle aussi, mais à côté de lui. C'est la première fois qu'elle est représentée de cette manière majestueuse: la signification exacte de la scène est très discutée: on peut sans doute y voir l'influence de la décision du Concile d'Ephèse et le désir d'exalter l'importance et le rôle de la Mère de Dieu. A cet égard, ce détail de la grande frise historiée, qui n'est rien moins qu'une icône, annonce et prépare peut-être avec la mosaïque perdue de l'abside, l'iconographie des images romaines de la Vierge Reine assise elle aussi sur un trône et qui nous sont connues dans les icônes, un peu plus tard. On peut en inférer une relation entre le décor des églises et les icônes qui furent créées pour être vénérées dans ces mêmes lieux, relation ici toute hypothétique, mais mieux assurée dans d'autres cas.

C'est à Rome que nous voyons le mieux s'esquisser l'origine de l'icône-portrait de la Vierge, non pas parce que cette ville avait en ce domaine joué un rôle spécial (Constantinople à cet égard fut favorisée et l'on y comptait trente-cinq églises consacrées à la Vierge avant l'iconoclasme), mais parce que la ville des Papes a mieux préservé que d'autres les vestiges du culte antique. En ce qui concerne les types constantinopolitains de la Vierge, on ne peut les reconstituer hypothétiquement encore que d'après des documents médiévaux, qu'ils soient littéraires ou plastiques, ou leurs transpositions romaines quand il y en a.



Cependant l'icône de la Vierge qui est peut-être la plus ancienne parmi celles qui nous sont parvenues, n'est pas d'origine romaine mais égyptienne. Elle fut apportée du monastère de Sainte-Catherine au Mont Sinaï à Kiev, au siècle dernier. La Vierge porte l'Enfant sur le bras gauche et le présente selon le schéma du type constantinopolitain de l'Hodigitria. Celui-ci est d'origine assez obscure; la tradition selon laquelle le prototype aurait été rapporté de Palestine par l'épouse de Théodose II, l'impératrice Eudoxie, lors d'un pèlerinage en 438 ou en 443 a peu de chances d'être vraie. Mais

1. *Détail de l'arc triomphal mosaïqué de Sainte-Marie-Majeure à Rome, montrant la Vierge trônant à côté de l'Enfant, première étape vers les représentations plus majestueuses. 432-440.*

2. *Vierge de Kiev, provenant du Mont Sinaï. V[e]-VI[e] siècle.*

par sa technique à l'encaustique, par son style, le spécimen de Kiev est, comme d'autres icônes-portraits d'Egypte, tout proche encore des portraits d'époque romaine : il est impossible de dater cette icône avec précision, mais elle est au moins contemporaine et vraisemblablement antérieure à la célèbre icône de la Vierge trônant, du Sinaï, que l'on s'accorde à placer en général, sans preuves très précises, il faut le reconnaître, au VI[e] siècle et qui ne peut être en tout cas descendue après le VII[e] siècle.

Il existe à Rome diverses peintures représentant la Vierge considérées longtemps comme médiévales et qu'il a fallu reconnaître à la suite de restaurations récentes comme beaucoup plus anciennes. Quelques-unes pourtant remontaient déjà dans la tradition populaire à une date antique ; récemment cette croyance a trouvé la confirmation d'une étude scientifique. Il s'agit d'abord de la Vierge dite du Panthéon du nom païen de cet édifice, consacré au culte en 609, sous le vocable de Sainte Marie *ad Martyres*. Il est fort probable que l'image d'apparence très antique qui y est conservée et représentant la Vierge portant l'Enfant sur le bras gauche, du type de l'Hodigitria, soit un fragment d'une icône plus grande représentant la Vierge debout, conformément à ce prototype. Les comparaisons qu'on peut faire avec les plus anciennes représentations de l'Hodigitria (en mosaïque à l'absside de l'Eglise de la Panaghia Angheloktistos à Chypre, et sur une miniature du codex de Rabula, manuscrit syriaque de la Laurentienne) dont certaines sont datées du VI[e] siècle, confirment que les détails de l'attitude comme le style, remontent vers cette époque, c'est-à-dire que l'icône est bien contemporaine de la fondation de l'église ; son style est romain : elle a été faite sur place, pensons-nous, comme la Vierge de Sainte-Françoise-Romaine (elle aussi devenue « antique » depuis son nettoyage), mais, comme l'icône de Kiev, elle est dans un style plus éloigné du réalisme gréco-romain, elle est une réplique du prototype conservé à Constantinople et d'origine palestinienne. A Constantinople l'histoire même du sanctuaire de l'Hodigitria, attribué à Pulchérie (399-453) et situé sur la rive de la Propontide, est trop obscure pour qu'on sache à quelle époque exactement l'icône y fut apportée. Mais ce qui est certain c'est que la consécration de Sainte Marie *ad Martyres* avec son icône de la Vierge non accompagnée, comme dans les grands sanctuaires de Constantinople, de prestigieuses reliques mariales, marque une étape de la progression du rôle de l'image, de la transition qui mène de la vénération de celle-ci vers son culte : cette icône fut ici l'objet essentiel de la ferveur populaire et bénéficia de la présence de reliques de martyrs, corollaire de l'objet principal de la dévotion rendu nécessaire par la pénurie de reliques de la Vierge ; ces reliques valurent au sanctuaire son appellation complémentaire. Mais la consécration du sanctuaire était due à l'image. Si dans l'iconographie des saints surtout, le culte des reliques a contribué à répandre les images qui leur étaient associées (sur les reliquaires, sur les ampoules à eulogie et surtout sur les *Memoria* consacrés aux Martyrs), nous voyons dans ce cas que la place accordée à l'image tend à l'emporter sur l'importance concédée à la relique. De toute façon dans le développement de l'icône-portrait, le rôle des reliques nous semble avoir tenu moins de place que dans l'élaboration de l'art narratif : ce dernier fut plus lié peut-être aux représentations figurées ornant les reliquaires et les parois des *memoria* édifiées pour abriter le culte des reliques des martyrs ou de la Vierge. De cela aussi d'ailleurs quelque chose passa dans le domaine des icônes, mais, étant donné la rareté d'icônes à scènes figurées dans l'Antiquité, on peut difficilement aujourd'hui juger de leur importance.

L'icône-portrait a pu parfois tenir lieu de relique indirecte, de substitut d'une relique inaccessible comme, pour les Romains, les reliques de la Vierge détenues par Constantinople. A l'église des Blachernes de Constantinople où était conservé le manteau ou le voile de la Vierge, appartient le type de la Vierge Orante ou Vierge des Blachernes qui devait devenir le *palladium*, c'est-à-dire, comme dans les cités antiques, l'image de culte officiellement vénérée et chargée de la protection miraculeuse de la ville. On ne peut en suivre la trace aussi haut que l'époque qui nous concerne, mais il existe un autre modèle d'icône de la Vierge dont nous pouvons peut-être mieux discerner les origines. C'est la Vierge dite de l'église de Chalchopratia ou des Saintes Reliques (Haghiosoritissa) à mettre en liaison avec la relique de la ceinture de la Vierge rapportée peut-être on l'a dit, par Pulchérie au V[e] siècle pour ce sanctuaire de Constantinople qu'elle aurait fondé. Nous en connaissons l'aspect médiéval par des sceaux byzantins, des émaux, etc. Mais c'est à Rome encore que nous pouvons remonter le plus haut dans la recherche du prototype. La Vierge de Sainte-Marie *in Tempulo*, image conservée aujourd'hui à l'église Sainte-Marie-du-Rosaire au Monte Mario a été récemment nettoyée et étudiée. Peinte à l'encaustique, de style proche de celui d'un portrait romain à tendances psychologiques, sa très haute antiquité ne peut faire de doute. Elle fait figure désormais de tête de série parmi les Vierges romaines dont la plus célèbre est celle d'Aracoeli (Sainte-Marie-du-Capitole) répondant en italien au vocable de *Madonna avvocata* ou Vierge d'Intercession. La Mère y est représentée seule, tournée vers la gauche, les mains tendues vers celui auquel elle transmet les prières des fidèles. C'est le type de Chalchopratia, mais inversé, par rapport aux versions médiévales. Elle est sans doute une réplique très ancienne, antérieure, croyons-nous, à l'époque iconoclaste, de l'icône originale du sanctuaire attribuée à saint Luc (l'icône romaine l'était d'ailleurs aussi), conservée peut-être depuis le V[e] siècle à l'église de Sainte-Marie de Chalchopratia ou dans la *Memoria Mariae*, construite auprès d'elle, en l'honneur de la ceinture de la Vierge. Ainsi cette image aurait été à Rome le reflet direct de la dévotion aux reliques de la Vierge de Constantinople ; elle tient lieu des précieux vestiges, elle est presque une relique elle-même dont la sainteté à défaut d'être motivée par un contact direct avec la Vierge, est rehaussée par l'attribution à saint Luc. L'orientation différente du modèle, vers la droite sur les types médiévaux de Byzance, vers la gauche sur tous ces modèles romains (à droite à nouveau cependant sur l'image célèbre de Spolète qui est médiévale elle aussi) s'explique peut-être par l'incorporation de la Vierge d'Intercession dans le schéma de la Déisis où elle figure, symétriquement opposée à Jean-Baptiste, tantôt à droite, plus souvent à gauche du Christ trônant. Quoi qu'il en soit, cette image vers laquelle ont convergé d'immenses ferveurs tant en Orient qu'en Occident, nous paraît le type accompli de l'icône-portrait, sainte par ses relations avec le modèle ou les reliques de celui-ci, revêtue par sa mansuétude, par la vie de son regard, de toutes les qualités qui favorisent le dialogue entre l'image et son adorateur — le mot n'est ici pas excessif — elle incarne bien le rôle grandissant de l'image dans la religion et les progrès d'une forme de piété qui déclenchera bientôt à Byzance la crise de l'iconoclasme.

Si la Vierge d'Intercession s'efforce d'établir un contact personnel, un échange affectif entre l'image et le fidèle, le type de la Vierge Trônant qu'annonce, on l'a vu, la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure, nous place dans une perspective différente. A Sainte-Marie-Majeure, la Vierge est seule : elle pourrait être prise pour une personnification de l'Eglise et, en fait, elle l'a été. Il conviendra, à la suite des décisions du Concile d'Ephèse, de la montrer avec son Fils non pas seulement comme une mère affectueuse, mais aussi comme une impératrice désignant l'Empereur du monde, l'équivalent céleste de la puissance politique terrestre. C'est là le modèle de la création qui en Italie portera le nom de *Maria Regina*.

Le succès de ce modèle fut très rapide, puisqu'un témoignage littéraire incontestable nous assure de la présence à Constantinople, dans l'église qui, auprès du palais des Blachernes conservait le voile de la Vierge, d'une icône en or et pierres précieuses où l'on voyait la Vierge trônant, auprès de laquelle se prosternait l'Empereur donateur et sa famille. Or cette œuvre ne peut dater, pour des raisons iconographiques précises, dues à la présence de deux empereurs, que des années 473-474. Elle annonce longtemps à l'avance, par la présence

1. *Vierge de Sainte-Françoise-Romaine (Sainte-Marie-Nouvelle) à Rome. VI[e]-VII[e] siècle. Détail.*

2. Madonna avvocata, *du couvent de Sainte-Marie-du-Rosaire au Monte Mario à Rome (Sainte-Marie in Tempulo). Le visage est très ancien, proche encore par la technique des portraits à l'encaustique.*

1. *La Vierge à l'Enfant trônant parmi des anges et des saints. Couvent de Sainte-Catherine au Mont Sinaï. VI^e? VII^e siècle?*

2. *Feuillet d'un diptyque en ivoire du Musée de Berlin. Constantinople, début du VI^e siècle.*

3. *La Vierge et l'Enfant. Détail de l'icône du couvent de Sainte-Catherine au Mont Sinaï.*

du donateur, la célèbre image de la Vierge Reine de Sainte-Marie-du-Transtévère, qui, grâce à son inscription, peut être située vers le début du VIII^e siècle. Celle-ci constitue le plus ancien spécimen qui nous soit conservé, en Occident, d'icône de la Vierge trônant. En cette occurrence, Constantinople précède Rome dans notre information, d'autant plus que nous possédons un diptyque d'ivoire du Musée de Berlin, produit de Byzance vers le début du VI^e siècle; sur celui-ci, la Mère trônant entre deux anges nous conserve le témoignage plastique le plus ancien, équivalence réduite d'images peintes disparues, de cette forme majestueuse de l'iconographie mariale, reproduite plus tard sur une icône du Sinaï, d'origine orientale sans doute: mais le donateur ne se retrouve pas avant l'icône du Transtévère. Dans le décor des églises, dans les absides surtout, nous retrouvons de cette représentation une version plus complète portée à l'échelle monumentale.

Un détail important distingue les représentations orientales de celles de Rome: la couronne de Maria Regina est en Orient remplacée par le voile ou *maphorion*. Cette divergence subsiste et est confirmée, outre les documents déjà cités, par les fresques des absides de Sainte-Marie-Antique, à Rome, d'une part, dans l'art copte, d'autre part, à Bâouit et à Saqqarah, et sur une icône du Sinaï. En Occident, ailleurs qu'à Rome, à Parenzo, à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne, reparaît par contre le *maphorion*, de même que, remarquable intrusion byzantine dans le domaine romain, sur une image votive peinte à fresque et de date tardive de la catacombe de Commodille et sur une image votive peinte à fresque à Sainte-Marie-Antique. Ici cette influence de l'Orient est très attendue — encore que le contraste avec le type couronnée de l'absides soit frappant — et d'ailleurs Marie entourée d'Anne et d'Elisabeth ne se présente plus tou

Cent Ans, Cent Collections Cent Chefs-d'Œuvre

1

M. Jacques Dupont, Inspecteur général des Monuments Historiques, Président des Amis du Louvre, est aussi Président de la Commission du Musée des Arts Décoratifs. Il s'entretient ici avec Madame Yolande Amic, conservateur à ce Musée, de l'Union Centrale des Arts décoratifs, dont c'est le centenaire cette année. L'exposition *Cent chefs-d'œuvre, cent collections* commémore ce centenaire.

Y. A. / *Mais tout d'abord qu'est l'Union Centrale?*

J. D. / Une personne encore jeune malgré son grand âge; nous voudrions qu'elle fût toujours jeune et que le temps n'eût pas de prise sur elle. Nous avons organisé cette exposition pour montrer qu'elle n'oublie pas ses origines.

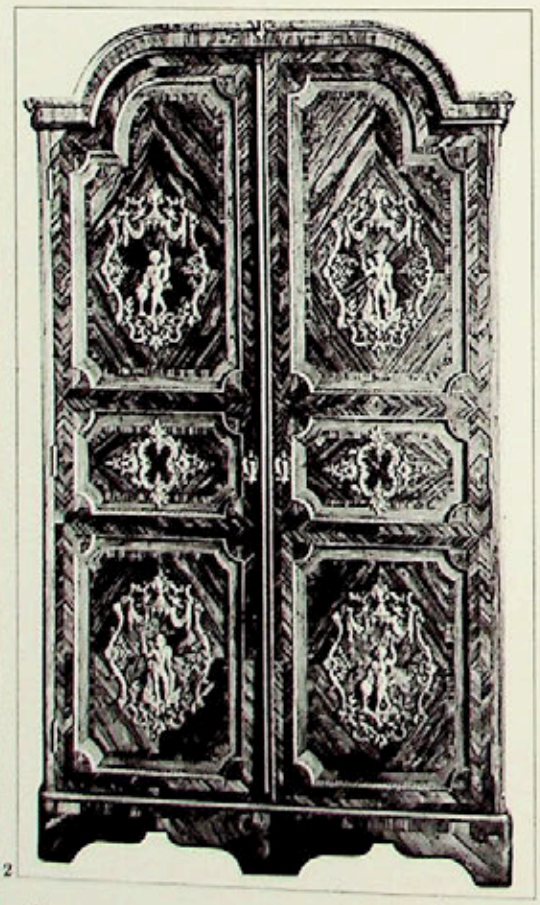
Y. A. / *Quelles sont ses origines?*

J. D. / La Société est née de l'initiative privée de collectionneurs, d'artistes et d'industriels qui, vers le milieu du XIX^e^ siècle, avaient constaté la nécessité de redonner vie à une forme d'art qu'on appelait alors «décoratif». Aujourd'hui le mot paraît vieillot mais la langue française n'a pas de meilleure expression pour définir les richesses du Pavillon de Marsan. Les promoteurs de l'Union Centrale pensaient qu'il fallait chercher dans les siècles passés des exemples qui puissent servir à l'élaboration d'un nouveau style, d'un style actuel.

Y. A. / *Et que firent-ils?*

J. D. / Comme tous ceux qui n'ont ni argent ni collections, ils commencèrent par des expositions: expositions de 1861, expositions de 1863 présentées au Palais de l'Industrie. Ce qui provoqua un mouvement d'opinion et leur permit de créer l'Union Centrale (rappelons la raison de cette société: encourager en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile). Leur objectif très ambitieux fut reconnu si nécessaire que l'aide est venue, les collectionneurs se sont intéressés ainsi, naturellement, que les pouvoirs publics.

M. Edmond Guichard fut le premier président auquel succédèrent MM. Edouard André puis Antonin Proust; l'un et l'autre



2

3

tinrent une grande place dans le monde des arts à Paris.

Antonin Proust, que nous voyons portraituré par Manet, était fonctionnaire de l'Etat et jouissait à l'époque d'une influence considérable tant dans les milieux artistiques que politiques.

Y. A. / *Et le Musée, de quand date-t-il?*

J. D. / Il fut fondé en 1877, sous la présidence du Marquis de Chennevières qui, vous le savez, a laissé un nom célèbre comme collectionneur de dessins; la marque du Marquis de Chennevières sur un dessin est une garantie de qualité; sa collection comprenait d'ailleurs beaucoup de projets de décoration; le Duc de Chaulnes assuma la présidence du comité directeur.

» Le musée vit le jour au Pavillon de Flore de l'autre côté de la cour du Carrousel; il émigra ensuite, pour un temps, au Palais de l'Industrie et fut enfin transféré au Pavillon de Marsan en 1905, dans les locaux qui abritaient la Cour des Comptes

ns,
ctions,
Œuvre

depuis qu'un incendie avait détruit l'ancienne Cour des Comptes située là où s'élève maintenant la gare d'Orsay. Dès lors, les dons affluèrent, il y eut une émulation extraordinaire entre les collectionneurs qui tous voulurent participer à cet effort.

Depuis sa fondation, l'Union Centrale organisait des expositions. Après son installation rue de Rivoli, celles-ci allèrent se multipliant. Les expositions très variées qui furent présentées depuis peuvent être groupées en trois chapitres:

1. *Aquamanile en cuivre; Saxe méridionale? Première moitié du XII^e s. La forme d'oiseau fantastique à visage humain, la stylisation du décor traduisent les influences orientales subies par les « dinandiers » à partir du début du XI^e siècle. Legs Martin-Le-Roy.*

2. *Armoire attribuée à C. Cressent, placage de bois de violette. Vers 1725-1730. Les bronzes sont dus au ciseau de l'ébéniste; les enfants, notamment, symbolisant la géographie et le commerce reviennent fréquemment dans l'œuvre de Cressent. Legs Mottart.*

3. *Armoire attribuée à A. C. Boulle (1642-1732); bois noir et marqueterie de cuivre et d'écaille. Vers 1680-1690. Le décor de cette armoire est en contrepartie, c'est-à-dire que les motifs se détachent en réserve sur le fond de cuivre. Legs Bichet.*

4. *Couple sous un dais; tapisserie de Tournai ou de Bruxelles vers 1460-1465. Peut-être Charles d'Orléans et sa troisième femme Marie de Clèves, nièce de Philippe le Bon, Duc de Bourgogne. Legs de la Comtesse Valencia de Don Juan.*

– expositions d'art ancien, c'étaient sans doute les plus attendues au début;

– expositions rétrospectives qui ont permis de retracer l'œuvre d'un peintre au moment où son influence pouvait s'exercer sur l'art décoratif;

– expositions d'art contemporain et d'esthétique industrielle; depuis 1932 un certain nombre de manifestations ont eu pour but de montrer ce qu'est l'art fonctionnel — l'art ne se veut plus décoratif mais fonctionnel.

Y. A. / *A propos des rétrospectives, pensez-vous que les expositions de peinture aient leur place aux Arts Décoratifs?*

J. D. / Bien sûr; on oppose toujours peinture et art décoratif, quant à moi je ne vois pas pourquoi on les sépare; nous savons fort bien que lorsque les peintres se mêlent de mobilier et de décoration ils trouvent, en général, des formules nouvelles que d'autres n'auraient pas imaginées; rappelons l'influence d'Oudry sur la manufacture de Sèvres ou sur la manufacture de Beauvais; les peintres jouent un très grand rôle, ce sont eux qui renouvellent les formes.

Y. A. / *Et aussi les gammes colorées qui, autant que les formes, marquent les styles. Le décor de Bakst pour Thamar, de 1912, exposé aux Cent chefs-d'œuvre, contient en puissance tout l'art décoratif de 1925.*

J. D. / Lautrec, Fragonard, Picasso, Léger, Chagall, Dubuffet, Marc Tobey, Vasarely, Schöffer ont fait l'objet de rétrospectives; l'Union Centrale s'est montrée éclectique et l'influence de ces personnalités sur

1

2

3

1. « Vanité ». Au premier plan, un gisant en terre cuite peinte attribué à Bigarelli, de Modène, XVI^e siècle; deux crânes, l'un en pierre, l'autre en ivoire. Ces trois pièces proviennent de la collection de la Baronne H. de Rothschild. A gauche, pochette de maître à danser. Sablier en bois tourné (collection Rufin). Livres et flambeau, début du XVII^e siècle. (prêtés par N. Landau).

2. Gourde en faïence de Nevers, deuxième moitié du XVII^e siècle. Le décor dit « de goût persan » (bouquets et oiseaux), ici peint en vert et complété par des rinceaux noirs sur fond ocre évoque celui de certaines céramiques de Perse et d'Asie-Mineure connues à Venise dès le XVI^e siècle.

3. Chevrette en faïence de Nevers, deuxième moitié du XVII^e siècle. Même décor. On donne le nom de chevrette à cette forme de pot à goulot que les apothicaires utilisaient pour les sirops. Don François Carnot.

l'art décoratif de leur époque, même lorsqu'elles s'en défendent, est indéniable.

Y. A. / *Et les expositions d'art ancien?*

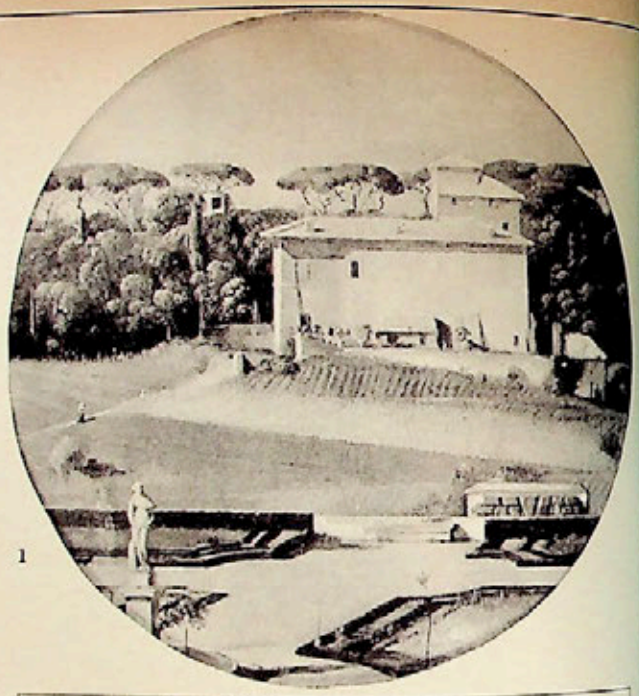
J. D. / Ces expositions ont fait date. La première, celle des Primitifs Français, en 1904, a révélé à la France qui les ignorait l'existence de ses primitifs; on connaissait les primitifs flamands, on ne connaissait pas les primitifs français; M. Bouchot qui organisa cette manifestation créa, si je puis dire, un « nouveau rayon » de l'art français. Celle des Estampes Japonaises, de 1909, a montré l'influence de ces estampes sur notre art contemporain. En exposant la tapisserie de l'Apocalypse (1923) l'Union Centrale a mis en évidence un chef-d'œuvre totalement ignoré, devenu maintenant si célèbre qu'un bâtiment a été construit tout exprès pour lui dans la cour du Château d'Angers. Les expositions des Arts Anciens de l'Amérique, de l'Art Musulman, de l'Art Byzantin ont initié le grand public à des expressions d'art connues jusqu'alors des seuls spécialistes. Puis, à l'occasion des centenaires, ce fut « Le Décor de la vie à l'époque Romantique » et, peu après, le « Décor de la vie sous le Second Empire ». Des Techniques aussi: « La Faïence Française » suivie d'une importante publication; il faut noter que les expositions des Arts Décoratifs ont été l'occasion de catalogues et d'études de premier ordre; c'est ainsi que les expositions d'Orfèvrerie civile française de Paris, de Province, et celle de la Porcelaine ont été à l'origine de recherches particulièrement intéressantes. En 1953, l'exposition des Vitraux de France; pendant la guerre les Monuments Historiques avaient déposé cinq à six hectares de vitraux qui de la sorte furent préservés. Ils furent ensuite restaurés. On profita du moment où, déjà restaurés, ils n'étaient pas encore remis en place pour faire une exposition dont tout le monde se souvient et dont le catalogue est depuis longtemps épuisé. Plus récemment enfin, l'exposition Louis XIV a permis de recréer l'atmosphère du Versailles du XVII^e siècle.

» Venons-en à l'exposition actuelle: Pourquoi ce titre Cent chefs-d'œuvre, cent collections. Vous êtes-vous tenue à ce nombre?

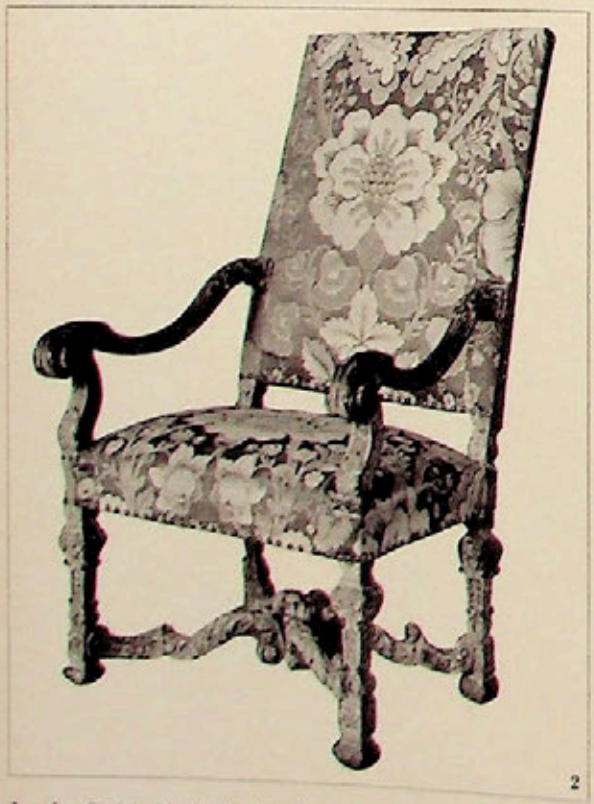
Y. A. / *Non, mais tel un leitmotiv nous répétons le mot cent tout au long de cette année du centenaire. L'objet de cette exposition est de présenter en une sorte de tribune le meilleur de nos collections et aussi de mettre l'accent sur le fait que le Musée est né de la générosité des nombreux mécènes qui l'ont comblé de dons et de legs. Sur les 50 000 pièces que possède le Musée des Arts Décoratifs, 45 000 lui ont été données. Par ailleurs, notre Musée est touffu, fait à l'origine pour les spécialistes qui venaient y chercher une documentation.*

J. D. / Oui, mais pour les amateurs quel bonheur de pouvoir comparer la pièce qu'ils viennent de découvrir avec cette multitude d'objets qui constitue le plus extraordinaire répertoire de formes.

Y. A. / *Sans doute, mais à l'occasion du centenaire nous avons décidé de nous offrir une fête des yeux. Pour un temps, il ne s'agira plus de science ou d'étude mais de mise en valeur de nos trésors, de confrontations, de rapprochements, peut-être inusuels, avec le seul souci d'en exalter la beauté formelle. Notre rôle essentiel n'est-il pas de permettre*



1



2

3

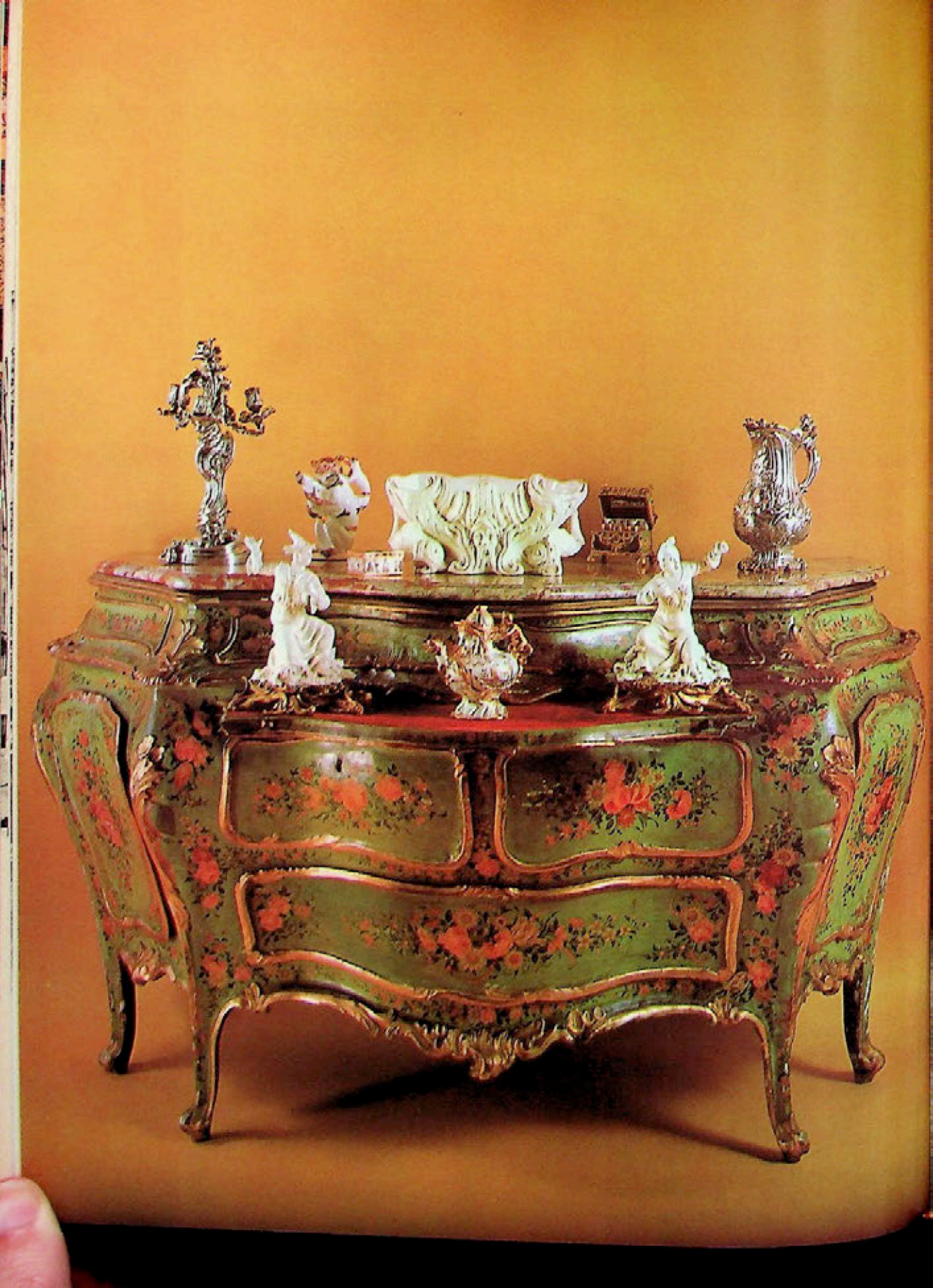
1. « *Le Casino de Raphaël à Rome* », par *J. D. Ingres (1780-1867), vers 1807. Ce tableau aurait été peint par Ingres, jeune lauréat du Grand Prix de Rome, depuis son atelier du Pincio et envoyé à sa fiancée Julie Forestier pour lui faire connaître le cadre dans lequel il allait vivre. Legs Delafontaine.*

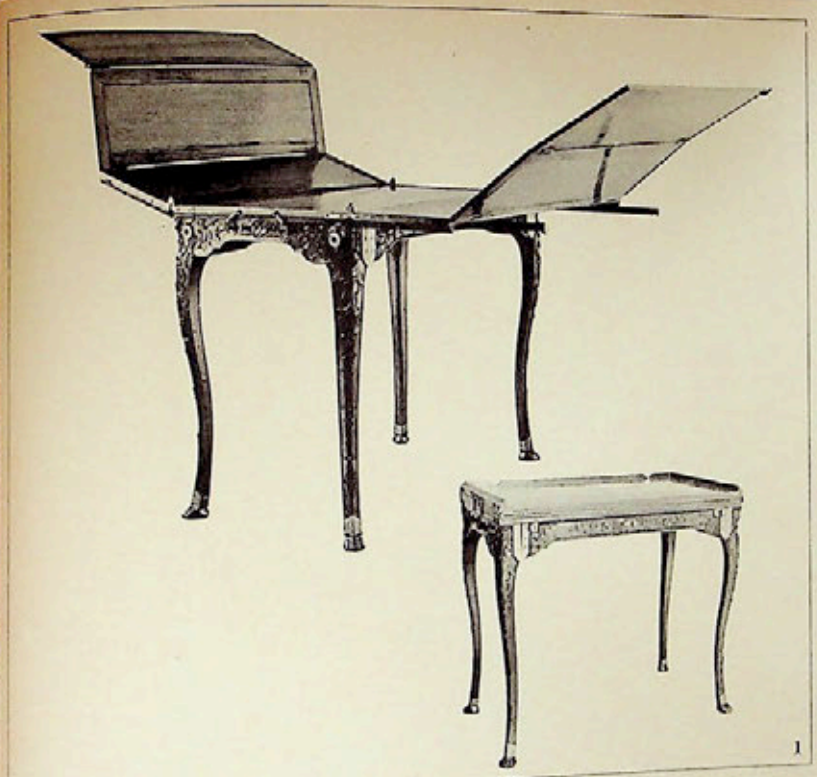
2. *Fauteuil à châssis, hêtre sculpté et doré, vers 1730-1740. Bordure du dossier à côtes reliées par des feuilles d'acanthe; à la ceinture et sur les pieds quadrillages et coquilles. Don R. Kahn.*

3. *Fauteuil dans le style de Jean Lepautre (1618-1680), en bois sculpté et doré sur fond noir. Vers 1680. Ce fauteuil est remarquable par l'ampleur de son style et sa polychromie originale; on remarquera les volutes affrontées de l'entretoise en X.*

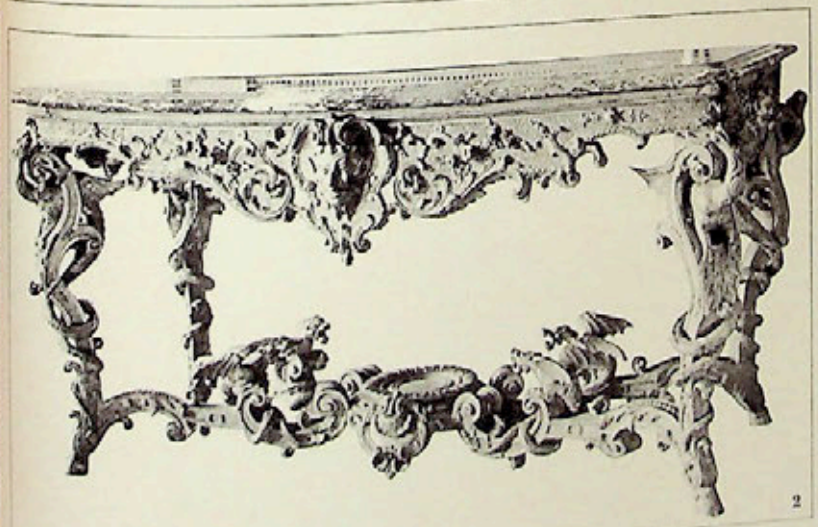
Page ci-contre

Bureau de campagne ayant appartenu à l'Empereur Napoléon Ier, en acajou et bronze doré; pieds démontables en acier (legs Moreau-Nélaton). Sur l'abattant une boîte en émail cloisonné de la Chine, deuxième moitié du XVe siècle, à décor de kakis et de fleurs de plaqueminier sur fond bleu clair; cet objet exceptionnel fait partie de la célèbre collection de cloisonnés donnée au Musée par M. D. David-Weill. Seule une autre boîte ayant figuré dans la collection de feu Lord Cunliff, à Londres, peut lui être comparée. En haut: astrolabe et compas de réduction en cuivre gravé et doré signé de « Leclair à Paris Rue Dauphine A l'Image Notre-Dame ». Deuxième moitié du XVIIe.





1



2

Commode de forme mouvementée à décor de bouquets de fleurs polychromes sur fond vert; rocailles or. Venise, milieu du XVIII[e] siècle. Sur la tablette au centre, théière en porcelaine de Saxe, vers 1720-1731. De part et d'autre, Chinois et Chinoise en porcelaine tendre de Saint-Cloud, vers 1725. Sur le marbre, de gauche à droite: aiguière en argent par L. Samson, Toulouse, 1760; petit nécessaire, jardinière de faïence fine de Pont-aux-Choux; boîte en or à décor de nacre et de pierres de couleur, vers 1740-1745; guenon et ses petits, modèle de théière par Kändler, 1735, porcelaine de Saxe; flambeau à trois lumières par C. Duvivier d'après un dessin de Juste-Aurèle Meissonnier, 1734-1735.

1. *Table de carrosse en noyer sculpté, vers 1720. Cette table, d'une exécution très soignée, est un des premiers exemples de ces meubles « à transformation » dont la vogue ira croissant tout au long du XVIII[e] siècle. Le plateau repose sur des tirettes de métal et libère deux fois deux volets. Le déploiement total atteint 1,93 m.*

2. *Table console dans le style d'Oppenordt (1672-1742) en bois sculpté et doré. Début du XVIII[e] siècle. Masque de faune à la ceinture; chimères à queue enroulée sur les pieds et l'entretoise. Ce modèle s'apparente à ceux dessinés par Oppenordt pour le Palais Royal. Legs de M[me] Lionel Normant.*

à ces objets, faits pour la délection, de délivrer le message de beauté dont ils sont chargés. Une chronologie assez lâche commande l'ordonnance des salles: quant aux objets de vitrines nous avons cherché à les faire valoir l'un par l'autre, mettant côte à côte cloisonnés de la Chine et orfèvreries du XVIII[e]; à les expliquer l'un par l'autre: pâtes tendres de St-Cloud proches des porcelaines d'Arita qui les ont inspirées — grès du Japon tant aimés de nos céramistes du début du siècle, près des œuvres de ces derniers.

J. D. / Donc vous avez montré les objets pour eux-mêmes. Mais il y en a d'autres qui, du fait des possibilités du Musée, ont pu être présentés d'une façon assez particulière, notamment les objets gothiques. Quel a été votre plan? Pensez-vous qu'un intérieur gothique ait été, comme on nous le montre maintenant, fait de salles vides, simplement en enduit, avec quelques tapisseries pendues aux murs comme des timbres-poste et des sièges Louis XIII présumés de haute époque, alors que nous savons fort bien que cette sorte de siège a été fabriquée en Province jusqu'à la Révolution ?

Y. A. / *Nous possédons quelques très bons objets du XV[e] siècle provenant du Château de Villeneuve-Lembron en Auvergne. Ces objets sont entrés grâce au legs Emile Peyre qui a dépouillé, peut-être un peu sévèrement, cette vieille demeure. Peut-être aussi, au moment où les propriétaires vendaient tout à l'encan, a-t-il sauvé de la destruction ce qu'il en restait. Bref, en 1895, date de l'achat de Peyre, le château de Villeneuve-Lembron constituait une extraordinaire exception puisqu'il n'avait pas été remeublé depuis que Rigault d'Oureille, sénéchal de l'Agenais et de Gascogne s'y était installé vers 1460. La chance pour nous est qu'à la fin du XIX[e], époque désastreuse où les nantis rajoutaient gargouilles et crêtes ajourées aux toitures, il n'y eut plus d'argent dans la famille.*

» Les objets ont été regroupés dans une chambre qui veut suggérer l'atmosphère de celles si souvent reproduites dans les miniatures et les peintures flamandes du XV[e] siècle avec ses murs boisés, les tapisseries placées à la partie haute de manière jointive — et là nous avons le bonheur de posséder une suite tout à fait exceptionnelle de scènes de roman, tissées à Arras aux alentours de 1420 — le lit (celui de Villeneuve-Lembron) garni de ses courtines, la chaire avec son carreau, la bancelle avec de gros coussins, le coffre, le buffet enfin, chargé de plats et d'objets divers.

J. D. / Toutes les époques seraient représentées, m'aviez-vous dit, puisque après une chambre 1900 de Guimard (et, si on se souvient de l'aide efficace que l'Union Centrale accorda aux artistes qui élaborèrent le « modern' style », on conçoit que les collections du Musée soient particulièrement riches en témoignages de l'époque). Rateau, Iribe et Ruhlmann nous conduisaient jusqu'en 1930. Pourtant je ne vois pas les objets de la seconde moitié du XVIII[e] et du XIX[e] siècle que nous étions en droit d'attendre. Est-ce à dessein?

Y. A. / *En effet, la Conservation s'est employée depuis deux ans au reclassement de ces collections; c'est maintenant chose faite.*

Serge Royaux a décoré ces galeries nouvelles, la présentation en est parfaite. Il semblait absurde de déparer un ensemble aussi achevé. Mais ne serait-il pas juste, à propos du centenaire, d'évoquer ces donateurs sans lesquels le Musée ne serait pas ce qu'il est?

J. D. / La plupart d'entre eux, je ne les ai pas connus, mais certains noms s'imposent au souvenir et nous en savons tout de même suffisamment pour dire l'influence que ces différents collectionneurs ont exercée. L'un de ceux qui ont le plus enrichi le Musée est l'antiquaire Emile Peyre. A sa mort en 1905, il fit un legs considérable au Musée. Il s'intéressait particulièrement aux objets gothiques et Renaissance à la mode alors, aux tapisseries: *Scènes de Roman d'Arras, vers 1420*, *Les Bûcherons* (Tournai, XV^e s.), *Le Berger* (Bruxelles, fin du XV^e s.), à la peinture: peintures religieuses qu'à ce moment-là on considérait comme des œuvres décoratives et qui, avec les années, se sont avérées être des tableaux très importants: devant d'autel par le Maître de la Madeleine (Toscane, XIII^e siècle), panneaux de retable de Meister Bertram de Minden (Allemagne v. 1500) et surtout le grand retable de Saint Jean-Baptiste par Luis Borassa (Catalogne, v. 1415-1420). Si ses préférences allaient à ces époques il possédait aussi des pièces remarquables des XVII^e et XVIII^e siècles: la plupart des beaux sièges Louis XIV et Régence du Musée proviennent du legs Peyre ainsi que le grand portrait de Monsieur de Nédonchel en chasseur, par Oudry.

» Un autre grand bienfaiteur du Musée fut Jules Maciet. Homme d'étude, il constitua une collection de documents qui, réunis en albums qui portent son nom, est un des fonds les plus consultés de la Bibliothèque de l'Union Centrale. Au Musée il donna des objets d'origines et d'époques très diverses: carreaux de revêtement d'Asie-Mineure, tapis turcs et iraniens des XVI^e et XVII^e siècles, tapisseries gothiques et Renaissance, peintures de toutes les écoles et notamment deux très précieuses grisailles de Boucher.

» R. Koechlin, qui fut président des Amis du Louvre, était, comme tous les amateurs de son temps, partagé entre les objets gothiques et les objets orientaux; il avait entre autres une collection de grès japonais (en partie exposée aux Cent chefs-d'œuvre) et des tableaux impressionistes, ce qui montre l'éclectisme des collectionneurs de l'époque. On pourrait faire la même remarque à propos d'autres amateurs tel Vever qui, lui aussi, aimait à la fois les objets du Japon et la peinture contemporaine.

» Moreau-Nélaton s'est intéressé aux crayons du XVI^e siècle, mais il avait surtout une admirable collection de peintures qu'il voulut léguer aux Musées Nationaux. A sa mort, quelques toiles, œuvres d'artistes encore vivants, firent que l'ensemble du legs ne put être accepté. Grâce au Musée des Arts Décoratifs qui lui consacra plusieurs salles, ce legs fut exposé en attendant la gloire d'entrer au Louvre où il est aujourd'hui.

» Le souvenir de Victor Martin-Le-Roy et de sa femme, née Lebaudy, reste vivace. Profitons-en pour retracer le climat de vie d'un collectionneur, aux alentours de 1910.

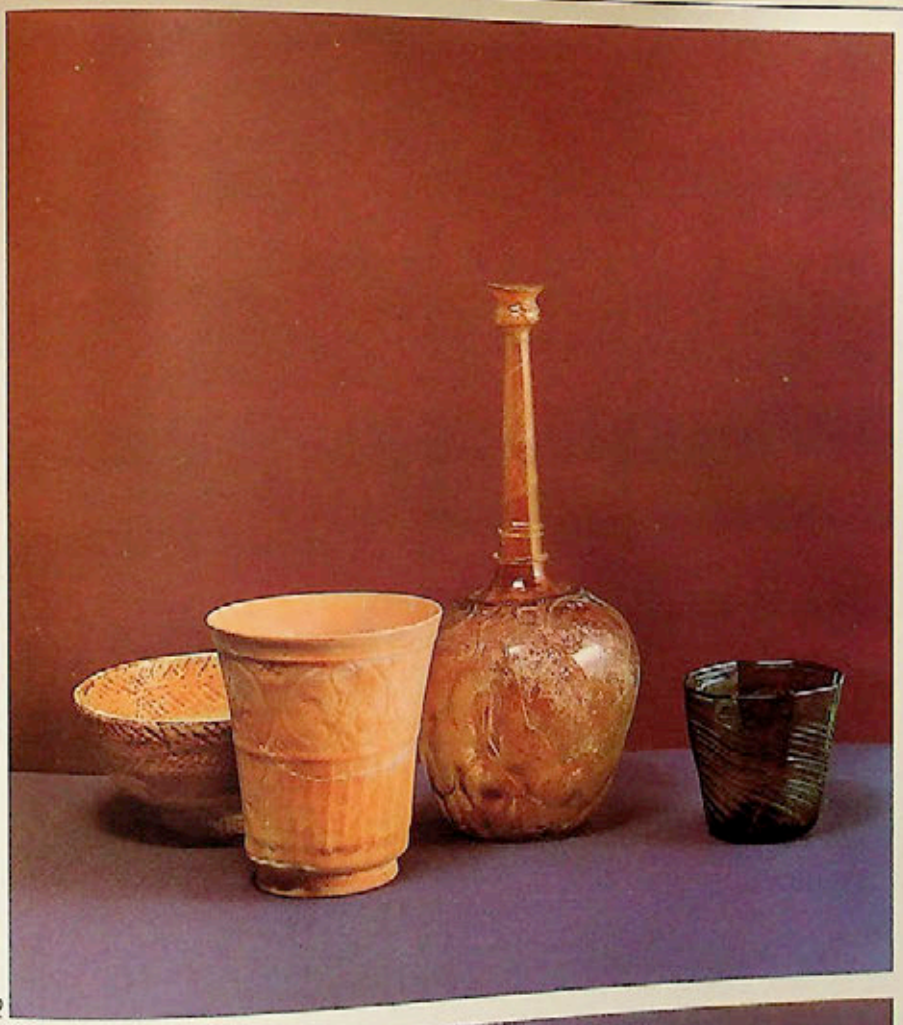
(Suite en page 58.)

1

1. *Saint Jean-Baptiste prêchant; Allemagne du Sud ou Franconie, vers 1480. Chêne sculpté et peint. Il est représenté debout, la tête en arrière, le bras levé, vêtu d'une peau de bête et d'un grand manteau. Legs Emile Peyre.*

2. *De gauche à droite: Bol en grès du Japon, technique Michima (imitation de la Corée), XVII^e siècle. Gobelet en céramique blanche à décor gravé, Rayy, Iran, X^e siècle; bouteille en verre, Gourgan, Iran XII^e siècle; verre verdâtre à décor de côtes torses, France ou région Rhénane, XV^e siècle.*

3. *Grès du Japon: à gauche, une théière en forme de fruit côtelé, province de Bizen, XIV^e s.; au premier plan, petit bol genre Raku, XVII^e s. et un « Mitsousachi » (bol à eau), grès de Séto, XVII^e s. Legs Kœchlin.*



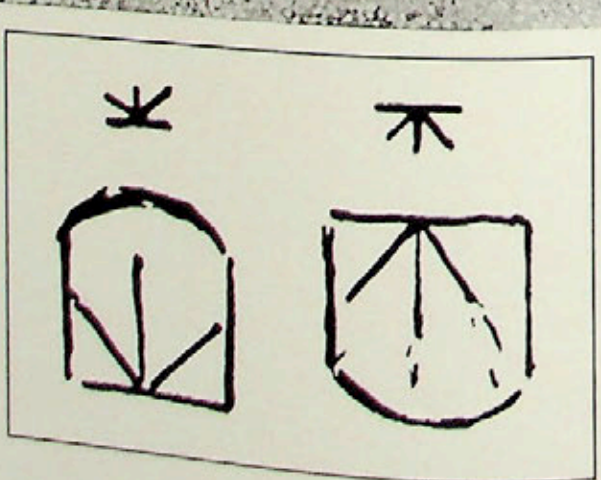
2

3

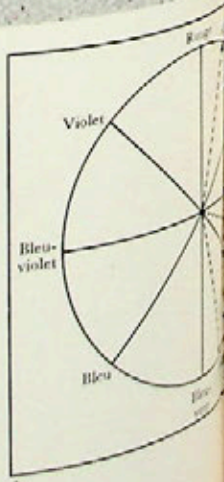
1. *H. Cross: Composition. 116 x 164 cm. 1893-1894. Collection particulière. Ce tableau qui a appartenu à P. Signac montre comment, au cours de la période 1890-1900, Cross a été lui aussi influencé par les théories d'Henry, tant dans la manière de sectionner le tableau que dans la gamme des couleurs.*

2. *Dessins de Seurat illustrant la lettre à Maurice Beaubourg que nous citons. Ce qui est au-dessus de l'horizontale est gai, ce qui est au-dessous, triste. Mais Seurat ne retient pas ici le mouvement de gauche à droite réputé dynamogénique par Henry.*

3. *Diagramme linéaire et coloré des Poseuses conforme aux théories d'Henry (d'après W. Homer).*



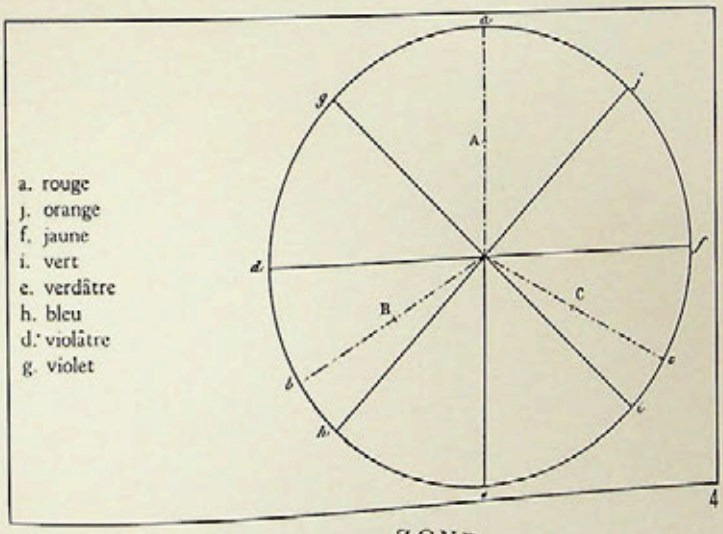
2



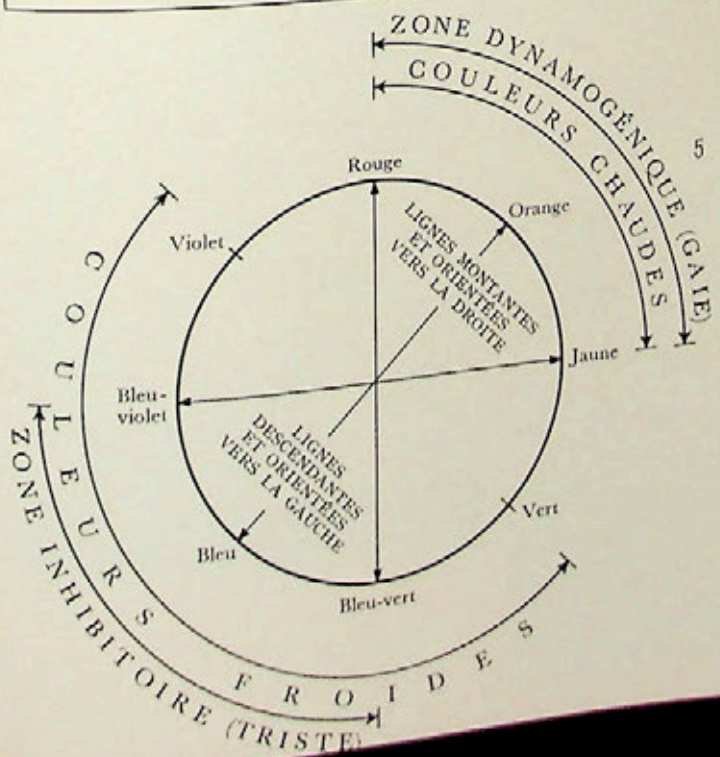
3

4. Diagramme (d'après W. Homer dans Seurat and the science of painting) reconstituant l'essentiel des théories de Charles Henry. On sait que les peintres n'ont pas toujours appliqué littéralement ses théories, si même ils en ont retenu le principe et l'esprit.

5. Disposition des couleurs associées aux directions d'après le Cercle Chromatique de *Charles Henry. Il correspond à celui des Poseuses (3). Le jaune et l'orangé sont les deux couleurs les plus dynamogéniques, ainsi que les directions gauche-droite et bas-haut.*



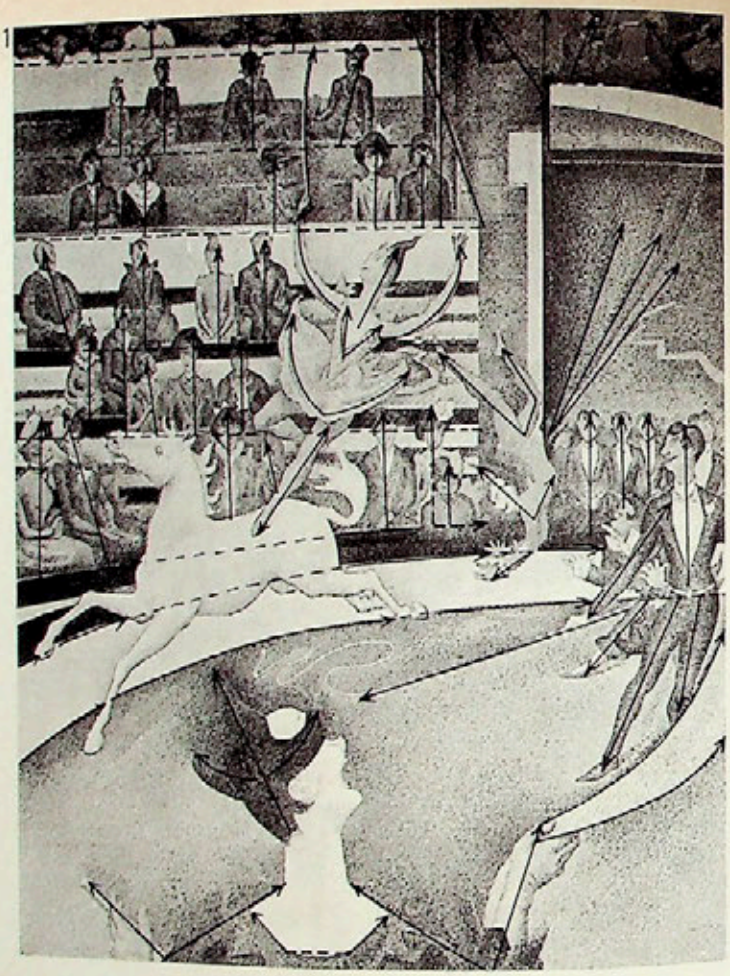
4



5

Beaucoup plus tard, en 1930, lorsqu'une autre revue, les « Cahiers de l'Etoile », consacrera un numéro d'hommage posthume à Charles Henry, Paul Signac écrira: « Le meilleur hommage que l'on puisse lui rendre, c'est de publier, sans adjectifs ni superlatifs, la liste complète de ses publications et l'énumération de ses travaux scientifiques ». En effet, même en laissant de côté pour l'instant celles de ses œuvres qui sont liées à l'histoire du néo-impressionnisme, nous ne pouvons éluder un sentiment de stupeur admirative devant l'abondance et la diversité des intérêts et des découvertes de Charles Henry dans les domaines les plus divers. Mathématique, physique, biologie, psychologie, histoire littéraire, histoire de l'art, histoire des sciences, érudition pure en matière de publication de textes inconnus ou mal établis, éditions savantes, théorie musicale, les curiosités de Charles Henry, toujours compétentes, exemptes d'amateurisme et d'ailleurs fécondes en résultats palpables, font mentir le postulat moderne, peut-être simple excuse à la paresse, selon lequel le véritable savant devrait être totalement étranger à ce qui n'est point sa spécialité.

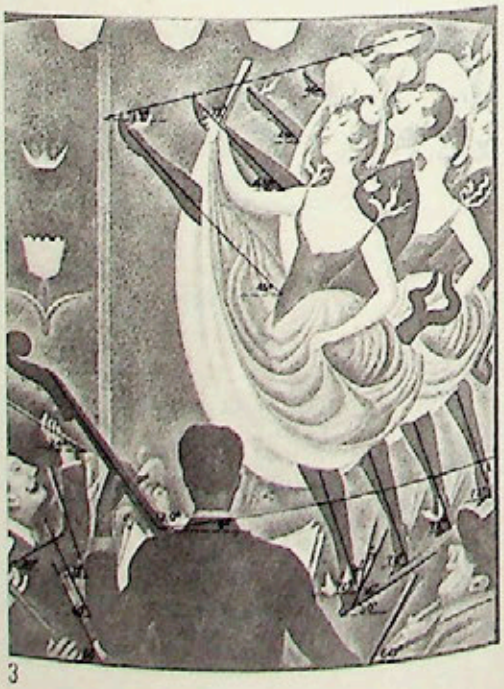
Cet ancien préparateur de Claude Bernard fut aussi l'ami intime et le grand correspondant de Jules Laforgue, tout comme l'inventeur du sulfure de zinc (dont la luminosité fait la providence des fabricants de farces et attrapes), l'auteur d'une théorie nouvelle sur le caractère typographique, l'éditeur des œuvres complètes de Fermat, en collaboration avec Tannery qui fit également avec Adam la grande édition de Descartes. Charles Henry travaille sur des manuscrits de Malebranche, Bossuet, Sophie Germain, publie des documents nouveaux sur Galilée, Cavalieri et Torricelli, sur Cochin, donne un inédit d'Euler et un autre de Diophante d'Alexandrie (peut-être de Pappus), ou encore « Deux pages inédites de la vie de Frédéric le Grand », des « Lettres inédites de Mlle de Lespinasse ». Dans ce seul domaine de l'érudition, si nous prenons par exemple l'année 1887, nous devons à Charles Henry un manuscrit inédit de Diderot « Introduction à la Chymie », un « Voltaire et le Cardinal Quirini d'après des documents nouveaux » (dédié « A Monsieur Félix Fénéon »), la très importante « Vie d'Antoine Watteau par le Comte de Caylus publiée pour la première fois d'après l'autographe » (dédiée « A Monsieur Gustave Kahn ») et « La Vérité sur le Marquis de Sade », essai biographique plein de renseignements jusqu'alors négligés. Aussi bien, Charles Henry parle de



1 et **2.** *Structure linéaire du Cirque et du Chahut. On constate la prédominance des lignes ascendantes et l'importance des directions gauche-droite dans les deux tableaux. Sans suivre à la lettre Charles Henry, Seurat, ici, s'en rapproche énormément. On notera aussi que les deux compositions, surtout le Chahut, sont pour ainsi dire entièrement situées au-dessus de l'horizontale. (D'après W. Homer.)*

3 et **4.** *Mesures angulaires du Cirque et du Chahut. Charles Henry avait élaboré une théorie des nombres rythmiques des angles harmonieux: 6, 9, 18, 36 et 72 degrés. De même étaient considérés comme rythmiques 30, 45 et 60 degrés. (D'après W. Homer.)*

5. *Esquisse pour la Grande Jatte ayant appartenu à Charles Henry, Paris, Musée du Louvre. A l'époque de la Grande Jatte, Seurat n'a pas encore « découvert » Henry.*



4

« Divers points d'histoire des mathématiques grecques », de Wronski et de sa « loi téléologique du hasard », de la « Loi d'évolution de la sensation musicale », de Casanova, de ... « Charles Gounod esthéticien et penseur ».

Un témoin de sa vie peut donc évoquer sans nous surprendre la richesse affective de sa vie intellectuelle; « Tout le déclenchait, l'art mexicain ou les vins de Bourgogne, un chapitre de Casanova ou, dans un discours officiel, une phrase particulièrement absurde d'un de nos dirigeants, les jeux olympiques ou la loi des séquences, Einstein ou le parc d'Ermenonville, la médecine japonaise ou les courants du Gulf-Stream, la correspondance de Flaubert ou l'enterrement d'Anatole France, trois jeunes filles américaines en maillot de bain sur la couverture d'un magazine ou un poème surréaliste, le rayonnement et les corps noirs ou le quiétisme et la vie sentimentale de Mme Guyon ». Et le même témoin (Juliette Roche, dans les « Cahiers de l'Etoile ») évoque « Au dessus de la forêt de Chantilly, suspendu dans les feuilles, le cabinet de travail de Charles Henry ... Dans la petite salle à manger si accueillante, entre les paysages du Valois encadrés dans les vitres et ceux, accrochés aux murs, qu'a peints Paul Signac, entre ses vins merveilleux, choisis, mûris, élevés par lui-même et les plats

5

1. *Paul Signac:* La Jetée de Cassis, *1889, 18.2 x 26 cm.*

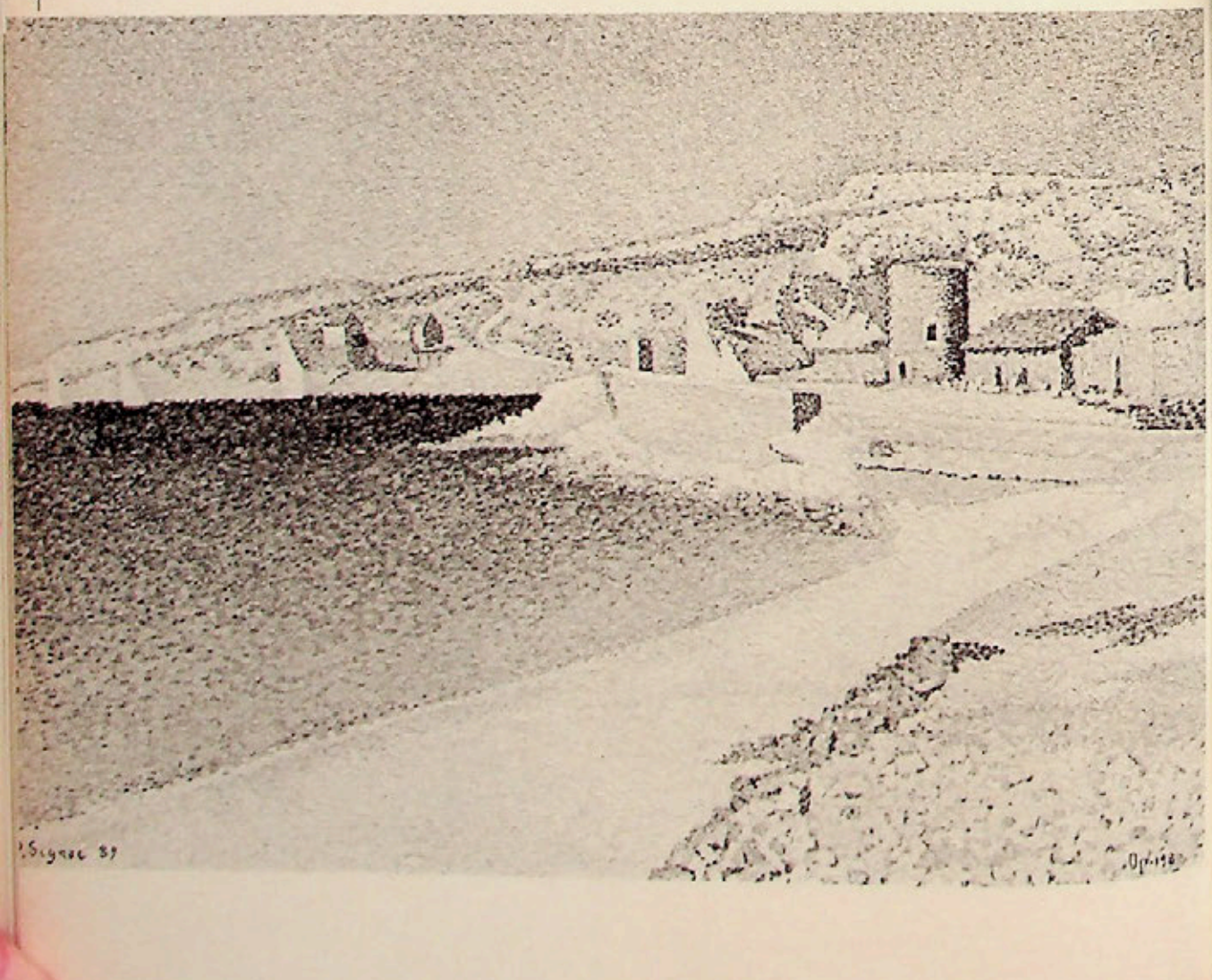
2. Saint-Briac. Les Balises. *1890. New York, collection particulière. C'est surtout vers 1886-1890 que Paul Signac est attiré, lui aussi, par les recherches théoriques de Charles Henry. Ses tableaux de cette période y acquièrent quelque chose de strict, comme sous-tendu par des cordes, et sa palette se conforme aux passages ascendants du vert-bleu au jaune orangé. Dix ans plus tard, le livre de Paul Signac* D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme *(1899) devra beaucoup aux idées d'Henry.*

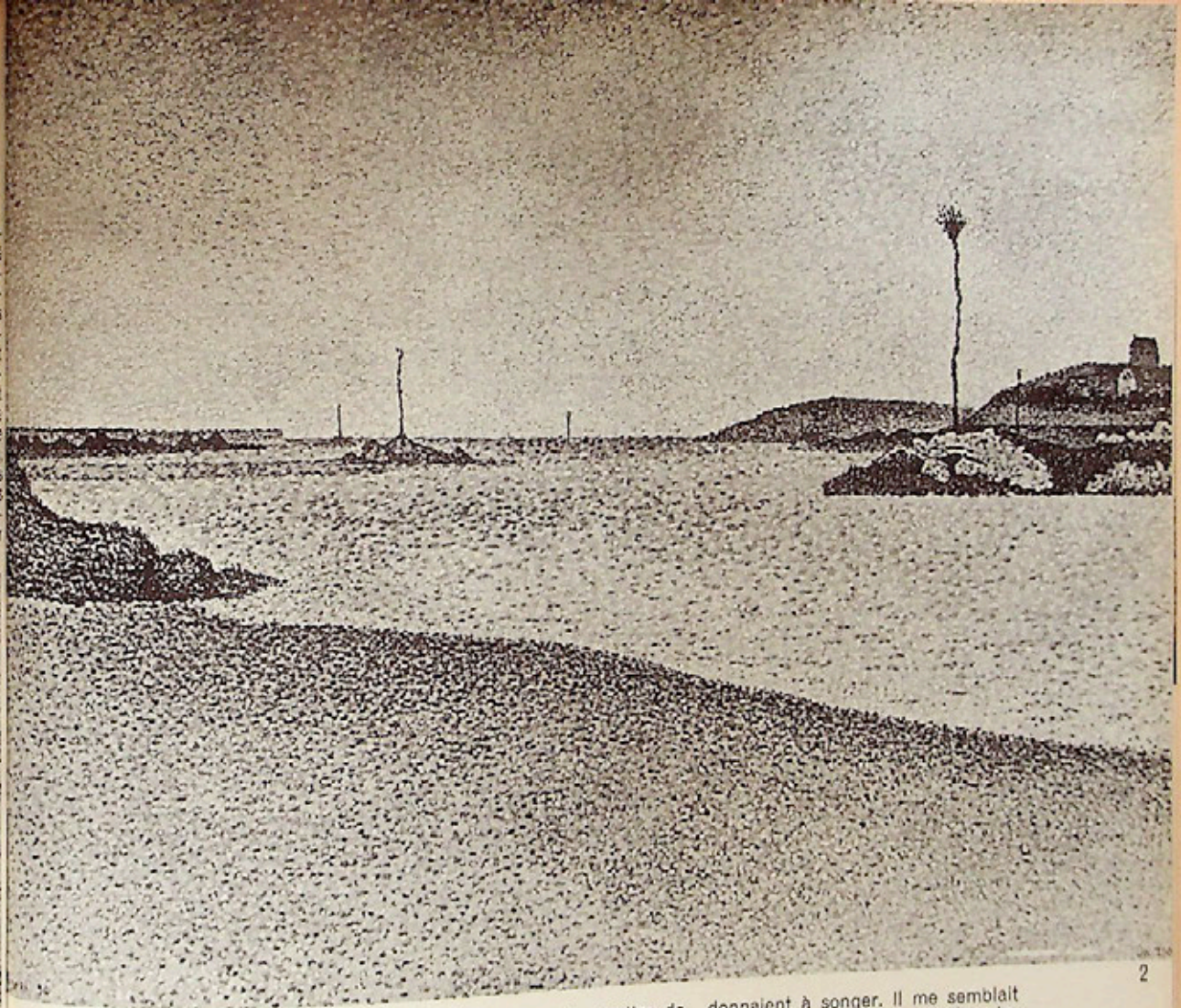
exquis inventés par sa vieille gouvernante, Charles Henry ... »

Cette existence entièrement dominée par la recherche n'a pour autant rien de sec ou de morne. La vie de Charles Henry se confond avec celles de ses amitiés intellectuelles et de ses publications, mais ses publications traduisent son flux de vie et de générosité.

Né en 1859 en Alsace, mort en 1926 à Versailles, il évita le mariage comme l'ascétisme. Sous-bibliothécaire à la Sorbonne en 1881, Maitre de Conférence à l'Ecole des Hautes Etudes en 1892, directeur du Laboratoire de physiologie des sensations à la Sorbonne en 1897, il ne fut jamais, malgré toutes ces fonctions, un universitaire orthodoxe, s'étant refusé à perdre du temps dans la préparation des concours, stigmatisant la pseudo-spécialité dans ce qu'il nommait « l'hypothèque », « la possession gratuite et ombrageuse que s'attribuent arbitrairement les spécialistes de Casanova, de Stendhal, de Laforgue etc... » Pourvu d'un petit revenu, Charles Henry peut entreprendre les travaux et accumuler les découvertes sans avoir à s'excuser de leur diversité et de leur abondance, sans avoir

1





2

à les couler dans des formes fixées par de moins intelligents que lui, sans avoir à faire en sorte que le fonctionnement de son esprit coïncide avec les étapes d'une carrière. C'est le « scholar » indépendant, l'humaniste polyvalent pour qui l'expression galvaudée « d'aventure intellectuelle » n'est pas, pour une fois, un vain mot. On peut distinguer quatre groupes dans son œuvre: les travaux d'érudition déjà mentionnés; l'esthétique; l'œuvre psychophysique, ou « mathématique de la vie »; enfin sa tentative finale de synthèse de la physique et de la biologie, ou « psychobiophysique ».

Seule l'esthétique peut nous intéresser ici, et le système final ne sera mentionné que dans la mesure où il contient certains éléments qui éclairent cette esthétique. Le prestige de Charles Henry esthéticien, la précision avec laquelle il sut capter certaines hantises de la génération de 1885-1890, Paul Valéry (auquel Charles Henry mûr ressemble physiquement de façon curieuse, du moins de tête et de mèche) nous le montre bien dans les lignes suivantes: « Depuis près de quarante ans, le nom de Charles Henry éveille en moi une résonnance (« sic ») toute particulière. Il m'est le symbole de certaines recherches qui se développent — ou plutôt qui pourraient se développer — en sens contraire de celles qui exigent la division du travail, la spécialité des hommes et des méthodes, l'indépendance des vérités... Ce que j'entendais dire de Charles Henry, le peu que j'avais lu de lui, me donnaient à songer. Il me semblait qu'il fût sur la voie de ce retour inverse dont je viens de parler et qu'il pressentit d'admirables combinaisons. Je ne l'ai vu lui-même qu'une fois... Rien que d'indifférent ne fut dit entre nous. » L'absence de vrai contact personnel entre les deux hommes n'exclut pas, au contraire, comme le dit Valéry lui-même, une pénétration, une infiltration des idées ou de l'idéal de Charles Henry dans sa pensée et même dans son style. Qu'on en juge par ce texte extrait de l'« Introduction à une esthétique scientifique »: « Je n'insiste point sur les applications de ces principes à l'architecture, au dessin industriel, à la typographie, à la polychromie, etc...; nous possédons une théorie générale du rythme et de la mesure.

(Suite en page 44)

Scène dans un parc. 25×32 cm. *Vers 1845. Musée de Cherbourg. Ce tableau est un exemple de ce que Sensier appelle la « manière fleurie » de Millet, et M. R. Herbert son « style arcadien ». L'artiste se souvient ici des pastorales du XVIII^e siècle et de l'Embarquement pour Cythère. Sans modelé, un peu floue, un peu molle, limpide comme une aquarelle, c'est une manière pleine de dangers, mais allègre et fraîche lorsqu'elle est pratiquée par un pinceau habile.*

Vue des falaises de Grèville. 28×37 cm. *Vers 1842. Musée de Cherbourg. Millet ignore les images de l'eau. Lorsqu'il peint, par exception une marine, l'eau n'y a aucune réalité substantielle. Ou bien elle a la densité rugueuse d'un sol fraîchement labouré, ou bien elle est plate, unie, diminuée et fait ressortir, par comparaison, le ressort architectonique, la structure du terrain qui la borde, mérite essentiel de cette vue des falaises de Grèville. Du plateau surélevé, la mer devient une immensité lointaine, inamicale et courroucée; plus loin, à Jobourg, les arêtes coupantes des rochers se battent avec les flots. Millet fut sans doute profondément marqué, pendant son enfance, par la forte impression de cette mer de tempête et de naufrages. Personne plus que lui, n'est éloigné de la façon de sentir l'eau de Claude Monet, qui la peint dans son étendue, sa profondeur, sa liquidité, tandis que la zone terrestre qui lui est contiguë en reçoit le reflet, se couvre de gouttelettes.*

Jean-François Millet

mythe et réalité

par Lucien Lepoittevin

Portrait d'une vieille paysanne du Cotentin en costume local. *73×59 cm. 1841-1842. Collection Commandant Noel.* Pendant la période d'éclectisme qui précéda son engagement réaliste, Millet fut un admirable portraitiste, un des meilleurs du XIXe siècle, par la fermeté de l'accent et la solidité du métier. S'insérant dans la belle série des portraits des années 1841-1842, cette effigie de paysanne fait penser à Balzac par l'acuité de l'analyse psychologique et le réalisme social, à Van Gogh aussi par l'ampleur décorative de la composition qui annonce la Berceuse peinte en Arles en 1889.

Ci-dessus, à droite

L'Homme à la pipe. *100×80 cm. 1843-1844. Musée de Cherbourg.* C'est dans cette œuvre, effigie de son beau-frère Armand Ono, ainsi que dans le portrait de sa femme, de même dimension, que Millet se rapproche le plus des figures de Corot vieillissant. Il abandonne ici l'analyse incisive et précise de ses portraits des années précédentes pour se livrer à l'expansion lyrique et à la rêverie. Dans la familiarité nonchalante de la présentation, comme dans le parti pris de clarté générale, estompée par une atmosphère chargée de vapeurs, ce portrait s'oppose à celui de la vieille paysanne, plus ancien d'un an ou deux. Le fond, établi ici en modulations colorées, est ressenti comme une paroi effective ayant sa densité et son recul. En employant la terminologie de Berenson, on peut dire que le portrait de paysanne, parfaitement isolé dans son contour, pesant, préhensible, possède des valeurs tactiles. L'Homme à la pipe, s'incorporant à l'espace, se dissolvant presque dans la symphonie colorée, est fait de valeurs respiratoires.

Cent cinquante ans après sa naissance, près d'un siècle après sa mort, après avoir été successivement ignoré, honni, porté aux nues, puis oublié et un peu méprisé, J.-F. Millet sollicite à nouveau notre curiosité. Le recul devrait permettre désormais une vue correcte sur l'ensemble de son œuvre et sur les caractères de son art. L'intérêt porté ces dernières années, aux Etats-Unis, à l'Ecole de Barbizon, ainsi qu'une série d'expositions Millet en France, invitent à la mise au point. Le problème de cette mise au point se pose, du reste, sur plusieurs plans, et, s'il y a une réévaluation esthétique et une révision historique à faire, elles doivent s'appuyer sur une connaissance plus complète des œuvres de l'artiste en même temps que sur une appréciation corrigée des rapports qui, chez lui, lient la création artistique à son tempérament d'homme et aux avatars de sa vie privée.

Car quel homme était celui qui, consciemment et volontairement, plaça l'humain au centre de ses préoccupations et de son œuvre?

Les témoignages et les extrapolations ne forment pas là-dessus un tout bien homogène — pas plus que les vues de la critique sur son art. Il faut d'abord constater qu'en allant, en 1849, se retirer à Barbizon, Millet suscita un intérêt quelque peu malveillant, alimenté de ragots, de potins scandaleux dont on trouve l'écho notamment chez les Goncourt. L'isolement éveille des soupçons et nous voyons ici le peintre victime du même phénomène que plus tard Cézanne. Le succès qu'il obtint à la fin de sa carrière, et surtout après sa mort, effaça cette caricature absurde du rustre, vivant en concubinage avec une souillon et père d'une nichée de petits crève-la-faim mal lavés. On transposa, à partir du climat moral, moralisant même, d'une partie de son œuvre; on broda sur la sentimentalité rustique de quelques tableaux pour tailler un personnage correspondant. Qu'il s'agisse de Barbey d'Aurevilly, Piedagnel, Fromentin, d'autres, et au premier chef Sensier et Moreau-Nélaton, le souci constant de voir un rapport simpliste entre des œuvres plus ou moins heureusement interprétées et des anecdotes biographiques plus ou moins déformées, a conduit à composer un personnage légendaire édifiant, une espèce de saint laïque.

En négligeant toutes les circonstances avérées et les documents positifs qui ne vont pas dans ce sens, on a voulu voir en Millet un paysan élevé à la peine, poursuivant jusque dans son existence d'adulte, par une sorte de malédiction du destin, une jeunesse dure et miséreuse. Un peintre incompris des amateurs comme de la critique et n'arrivant à tenir tête à l'adversité que grâce à une force d'âme, à des vertus morales et familiales, une intelligence au-dessus du commun. Il s'est créé, autour de l'homme et de l'artiste, une auréole de sainteté, un véritable mythe.

Certaines valeurs trop populaires inspirèrent beaucoup ce profil de héros d'un romantisme à la George Sand. Il y a dans *Jean-Christophe*, un passage qui décrit ironiquement le type de mélodrame de la *Belle-Epoque*, quelques vers empruntés à je ne sais quel auteur à la mode et que cite Romain Rolland. C'est, en raccourci, le portrait de Millet vu à travers les photographies de Nadar et les biographies sentimentales:

L'important c'est d'avoir une âme magnifique,
Un œil d'aigle, un front large et haut comme un portique,
Un air puissant et grave, émouvant, radieux.
Un cœur plein de frissons, du rêve plein les yeux.

Les cartes sont aujourd'hui à tel point brouillées qu'en voulant, en toute simplicité, tenter de retrouver la vérité, on a l'impression de chicaner bassement et de faire de la polémique gratuite. Une image moins exaltante est cependant celle que nous dicte le devoir d'être sincère.

A partir de 1848-1849, la vie et l'œuvre de Millet sont faciles à connaître, sinon connues, en raison d'une importante correspondance à peu près intégralement conservée. Il n'en va pas de même pour la période antérieure, sur laquelle flotte une nébulosité qu'il ne semble pas possible de dissiper. L'enfance du peintre, son éducation, l'apprentissage de son

métier, à Cherbourg et à Paris, son existence à l'époque de son premier mariage restent ainsi à peu près clos à toute investigation.

Le milieu d'où sortait l'artiste était un milieu de paysans-propriétaires, d'une certaine aisance probablement et au caractère patriarcal encore fortement accusé; comme en fait foi le nombre de personnes vivant au foyer de la famille Millet pendant l'enfance de Jean-François. La famille appartenait à cette couche sociale de la paysannerie d'Ancien-Régime qui fournissait certains cadres locaux: prêtres, médecins, fonctionnaires subalternes, et atteignait à la base de la petite bourgeoisie. Nous avons là l'exemple d'une lignée sans nul doute très ancienne, devant précisément son ancienneté à la rigidité et à la solidité d'une structure à la fois morale et religieuse qui ne résistera pas aux secousses de la Révolution de 1789 et des crises de 1830 et de 1848. Une chose paraît certaine, c'est que le jeune Millet reçut une éducation plus soignée que celle qui échoit ordinairement, dans des conditions analogues, à un quelconque petit paysan. Ses biographes écrivent qu'il fut confié successivement à trois prêtres pour compléter l'instruction rudimentaire reçue à l'école du village; la lecture de sa prose épistolaire fait constater une aisance qui tendrait à justifier l'exactitude de ce détail. Il est permis de conjecturer que le soin apporté par les parents du futur artiste à fournir un aliment solide à sa jeune intelligence ait traduit une ambition précise, et visait, dès l'origine, à le faire sortir de sa condition de paysan. Quoique ce point n'ait pas été révélé, il n'y aurait rien de paradoxal à ce qu'on l'ait destiné, par exemple, à la prêtrise; cela serait de surcroît en parfaite conformité avec la nature des sentiments religieux qui semblent avoir imprégné son enfance et dont l'homme mûr ne gardera qu'une bien faible part. L'analyse de cette situation fait penser, par analogie, au père de Jacques Vingtras dans *l'Enfant* de Jules Vallès.

Quelle fut la qualité exacte de la formation de base ainsi acquise par Millet? Il n'est pas prouvé que les prêtres qui prirent soin de son instruction pendant son enfance aient eu autant de sapience et de talent pédagogique que peut-être de bonne volonté et de principes. Cette éducation a dû se faire sans aucune méthode. Grâce à ses dons personnels, Millet fut surtout un autodidacte, ce qui explique le caractère sophistiqué et naïvement pédant de ses principes esthético-moraux, une manie de compilation et des ambitions écrivassières d'une certaine lourdeur qu'il faut soigneusement dis-

1-2. Moissonneuses. *23,5 × 19,8 cm. Vers 1854. Collection Dr H. Roland. Dessin recto-verso, d'un graphisme sommaire et puissant, d'une force expressive à la Van Gogh, à qui il faut toujours comparer Millet, et sur qui Millet eut d'ailleurs une influence déterminante.*

3. La Poursuite. *Dessin aux deux crayons.35,5 × 52,5 cm. 1852. Collection Kauffmann-Schlageter. Sujet se rapportant à l'histoire des premiers colons d'Amérique et relatant un épisode emprunté à un roman de Cooper:* le Major Collock poursuivi par des Peaux-Rouges. *Ce dessin fait partie d'une série qui avait été commandée à Millet par l'éditeur Goupil et destinée à la lithographie. Millet méprisait ces travaux alimentaires qu'il qualifiait de dessins de sauvages. Le thème du cheval reflète, dans la carrière de l'artiste, l'évolution générale de son style. Il part ici d'un romantisme très proche de Delacroix et de Barye; c'est le cheval de selle, frémissant, nerveux et mouvementé qui l'intéresse. Pendant ses années de réalisme militant, seul le cheval de labour, lent, placide, à l'allure quelque peu solennelle, retiendra son attention. Plus tard, au cours de l'ultime évolution de sa manière, il ne considérera plus le cheval que comme isolé de ses fonctions diverses et incorporé au paysage dont il se présente comme un accident architectonique, dans une circonstance atmosphérique donnée: statique, courbé sous la bourrasque, ou en contre-jour, se profilant sur un horizon de couchant.*

4. Où donc est-il? *Lithographie. 17 × 14,5 cm. 1849. Frontispice d'une romance légitimiste. Thème de l'attente, cher à Millet. La belle mélancolique qui rêve à son prince déchu, c'est un peu Mme de Raynal attendant Julien Sorel. Cette vignette amalgame des influences diverses où se retrouvent Nanteuil, Johannot, Deveria et surtout Gavarni.*

2

3

tinguer de sa correspondance familière, à la fois soignée, alerte et vivante, imagée et pittoresque, avec un rien d'archaïsme fleurant bon la vieille France et qui échappe au ton si souvent déplaisant de ses exposés de principes.

M. Herbert, qui a vu en Millet le peintre le plus cultivé du XIX^e^ siècle après Delacroix, le qualifie d'intellectuel citadin. Cela implique un certain nombre de conditions qui ne nous paraissent pas intégralement réalisées. S'il est exact que Millet a des curiosités qui dépassent celles de Corot, Daubigny ou Courbet par exemple, il reste assez loin de ces authentiques intellectuels que furent Delacroix, Chenavard, Fromentin, Amaury-Duval et son émule Jules Breton. Voir en Millet un intellectuel citadin, hanté par la nostalgie de l'ère pré-industrielle comme le furent un peu Géricault, et Dickens dans l'ordre littéraire, est tout aussi faux que d'en faire un philosophe rousseauiste apôtre du retour à la terre. Sans aucun doute, la Révolution industrielle et la naissance du prolétariat urbain ont inspiré à Millet des idées très conservatrices. Que le progrès industriel n'ait apporté que des maux et que les seules valeurs tangibles restassent celles du passé de la France paysanne, un républicain militant et très peu lettré comme Daumier le pensait aussi. Il y a là un fait d'ordre général, individuellement peu significatif. L'opposition purement abstraite au progrès industriel, le souhait d'une impossible rétrogradation du machinisme et de la société jusqu'au niveau du patriarcat agricole traditionnel est le fait d'un romantisme qui, avant de passer dans la doctrine du moralisme social de Sismondi avait inspiré la littérature. Le thème lyrique de la nature, si présent

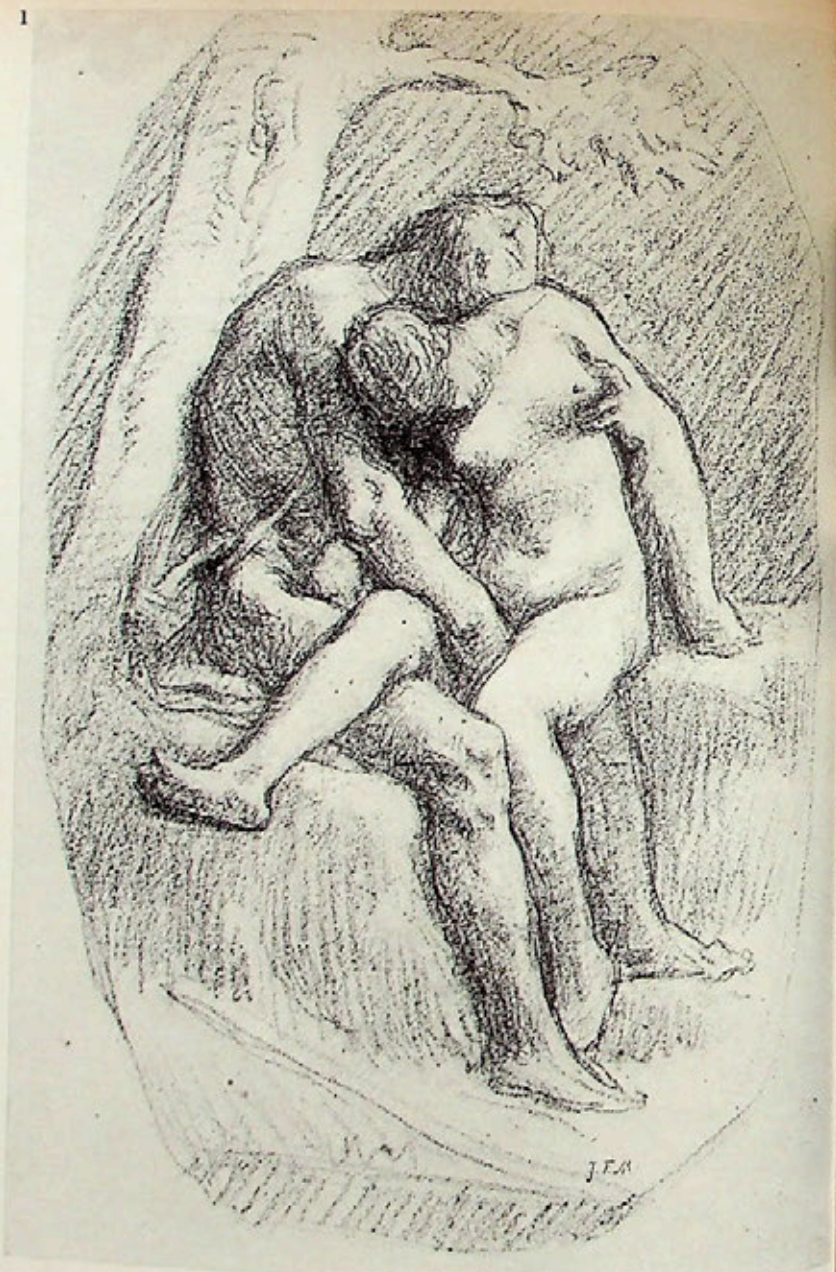
au XIX^e siècle est une manifestation de ce courant général de pensée.

A titre d'antithèse, il est curieux d'opposer ce qu'écrivait Huysmans à propos de Millet: *Nous sommes*, dit-il, *en face d'un fils de paysan, d'un être mal équarri, à l'ignorance superficiellement rabotée par un cuistre, lâché dans la capitale, au milieu de peintres non moins ignares mais dont l'esprit populacier s'est dégrossi dans des estaminets et des crèmeries... C'était un rustre sans éducation vraie, un ouvrier faussé par des tirades de cabaret d'art, un pacant gâté par des fréquentations d'autres peintres nés à Paris et exclusivement éduqués par des chansons de café-concert et des propos de table d'hôte.* En voulant rester dans le domaine étroit des faits, il apparait finalement que la question du niveau culturel de Millet est des plus malaisées à débattre. Du strict point de vue de l'hisoire de l'art, c'est pourtant l'une des plus importantes, elle renseigne sur la personnalité de l'artiste autant que sur l'orientation et la genèse de ses principes esthétiques. La réponse se trouve sans doute dans le dépouillement systématique, voire dans la publication de sa correspondance, près de six cents lettres qui n'ont été jusqu'à présent utilisées que dans la mesure où elles pouvaient confirmer les thèses de ses biographes.

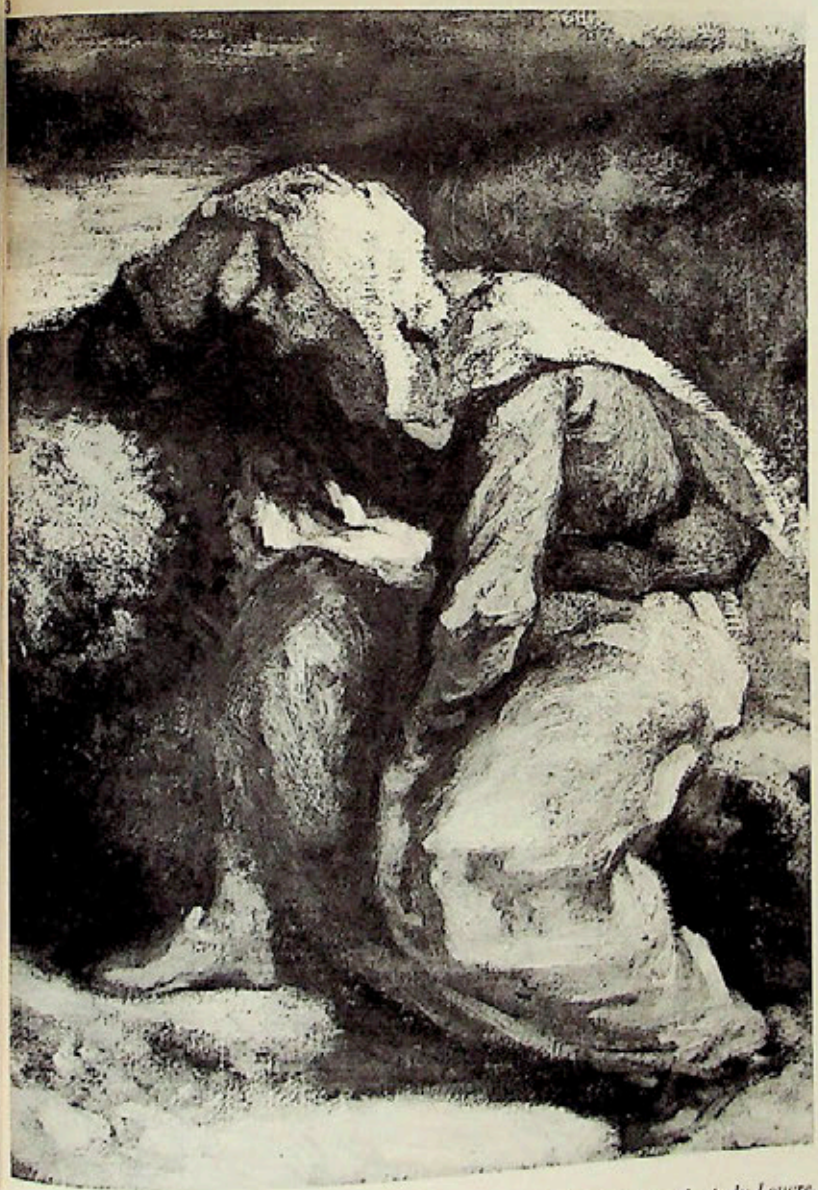
C'est d'ailleurs d'une manière générale que cette correspondance est précieuse, car le ton plus hagiographique que romancé des ouvrages relatant le déroulement de l'existence de J.-F. Millet cache soigneusement des fait qui auraient été contradictoires et qui aujourd'hui nous paraissent significatifs et révélateurs. C'est tout le problème de la vie privée de l'artiste qui est passé sous silence ou transposé sur le mode sentimental aux fins d'édification morale et littéraire. En réalité, rien de plus ambigu et de plus faux que la situation de Millet vis-à-vis des siens et des autres, autant que le fut celle de Cézanne par exemple. Par ailleurs, on se complaît à s'attendrir sur une détresse matérielle qui apparait finalement, elle aussi, plus mythique que réelle et, à certains moments, parfaitement incompréhensible. Il ne s'agit pas de faire ici une sordide chicane mais d'indiquer ce que peut avoir d'inattendu la contradiction entre une certaine réputation et la réalité des faits. Et puis, le romantisme du peintre maudit et misereux a quelque chose d'horripilant, *pas de sensiblerie là-dessus*, écrivaient déjà les Goncourt en 1865, *les meurt-de-faim en art, ça ne me touche pas...* et au surplus Millet n'a pas besoin des oripeaux mystico-sentimentaux avec lesquels son personnage est déguisé, son œuvre suffit à sa gloire.

La place prise peu à peu par Alfred Sensier dans l'existence du peintre exprime bien ce qui manquait à Millet et

1



2



1. Daphnis et Chloé (ou Confidences). *Vers 1848-1850. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Sujet assez obscur, dont il existe une version en sens inverse publiée par M. R. Herbert. Sa manière un peu équivoque est typique du style pré-réaliste de Millet, dont un autre bel exemple est la peinture du Louvre intitulée :* Le Retour du travail.

2. Les Amants. *Vers 1850. Art Institute, Chicago. C'est avec juste raison que M. R. Herbert parle de la tradition de la Renaissance à propos de ce dessin que l'on croirait copié d'après un bas-relief florentin. Il est à rapprocher du fameux* Baiser *de Rodin et de l'œuvre identique de Géricault (voir l'Œil nº 112, fig. 3, p. 41).*

3. L'Attente. *Vers 1849. Musée Mesdag, La Haye. Même thème romantique de l'Attente que dans la vignette* Où donc est-il?, *mais ici le souffle lyrique prend plus de force et l'attente mélancolique devient anxiété presque désespérée.*

ce qu'il a trouvé chez son ami en se déchargeant sur lui de toute une part des obligations et des responsabilités qu'il était lui-même impropre à assumer. En dépit d'un physique imposant et d'une esthétique révolutionnaire, il manquait certes de combativité, ce qu'il croyait racheter peut-être par un certain degré d'entêtement. Certains témoignages le dépeignent réservé et méfiant, d'autres d'une affabilité « à la bonne franquette ». La variabilité très pirandellienne de ses attitudes, de ses postures même, selon la qualité et la personnalité de ses interlocuteurs, concorde bien sur ce point avec la timidité paralysante qui le faisait fuir les démarches et les inconnus. Ainsi, la remise de la médaille qui lui fut décernée au Salon de 1853 donna lieu à des tractations compliquées pour que Sensier recueille la décoration à sa place, parce qu'il était incapable de supporter la cérémonie officielle. Il n'eut pas cette espèce de généreuse spontanéité, cet élan de sympathie innée qui fit le fond des caractères de Corot et de Daubigny; tendu et crispé, il rebute, a conscience de rebuter, s'enferme dans cette conscience, dont il souffre, sans aucun doute. Finalement il apparaît un peu comme un inadapté. A un degré moindre que Van Gogh et Rembrandt, il s'intègre très imparfaitement à la société, vit en isolé et s'exprime dans un style en marge de l'orthodoxie. Le fait d'aller se terrer à la campagne pour échapper aux autres, mais pas trop loin cependant, afin de ne pas décourager ceux qui voudraient venir à lui, révèlent bien ce sentiment complexe, tiraillé de droite et de gauche. Son drame personnel c'est le paroxysme, comme chez Van Gogh, du drame de chaque artiste placé en porte à faux entre le besoin des autres et le besoin de sauver son intégrité personnelle. Besoin de soi pour être lucide, pour être vrai, besoin des autres pour que cette lucidité, cette vérité ne soient pas perdues.

N'y a-t-il pas là quelque chose d'un peu vain? Car l'affrontement de l'artiste et du public, cela devient la lutte de l'artiste contre lui-même — lutte qui finit chez Van Gogh par l'auto-destruction — qui se traduit chez Millet par une incohérence qui dans son art est peut-être la source de tous les malentendus.

Il voulut un art rationnel et social, mais *on ne crée pas par raison. On crée par nécessité* et tout son être le portait à un art plus irrationnel qu'aucun autre. La tristesse, l'angoisse, la mélancolie qui s'expriment très clairement dans sa correspondance, l'aveu de ce fond d'incurable ennui qui n'a rien à voir avec le snobisme mélancolique et délirant de certaines effusions littéraires, avec les snobismes du *Spleen* et du *Heimweh*, se traduisent dans ses œuvres par un symbolisme jaillissant que la rigidité de la carapace

doctrinale dont il s'entoura après 1848 se révèle impossible à contenir. Si Dali a révélé l'extraordinaire puissance d'érotisme contenu dans certaines peintures de Millet, — moins peut-être en réalité dans l'*Angélus* que dans *les Botteleurs*, par exemple — c'est surtout dans ses dessins que l'artiste déverse son inconscient. On commente avec complaisance ses thèmes sociaux: le travail paysan, la famille, les transpositions bibliques, etc..., sans voir qu'étant imprégnés des mythes collectifs, ils n'ont aucune résonnance, ils sont plats et superficiels, ils sont encombrés de tout un fatras d'inauthenticités flagrantes. C'est dans d'autres thèmes, plus anodins apparemment, qu'il faut lire la vérité profonde de l'artiste, comme l'*Attente*, le *Repos*, les esquisses sur des sujets religieux, plus rares, qui conservent toute leur spontanéité, ou encore le thème, dont son œuvre est toute remplie, de l'obsession du crépuscule rendue en noir et blanc avec une puissance d'envoûtement hallucinatoire à côté de quoi les recherches de Seurat font un peu figure d'artifices. Il y a même, dans une nature morte comme celle du Musée Mesdag, au-delà de la « présence » réaliste du motif, une extraordinaire puissance d'évocation onirique dans la juxtaposition d'éléments divers: la terrine ventrue et mystérieuse, le navet coupé, la position agressive du couteau. La projection de certaines anxiétés est parfois visible jusqu'à l'évidence; ainsi, dans le dessin intitulé: « Voyageurs égarés demandant leur chemin à un berger », M. Herbert a vu une influence de la *Rencontre* de Courbet. Elle y est assurément, mais le plus important, n'est-ce pas le symbole personnel qui y est attaché: la détresse de la croisée des chemins, l'hésitation poignante sur le choix à faire; la peur de se perdre, la conscience d'être perdu? Les deux voyageurs, c'est Millet lui-même, dans son ambiguité, adressant sa prière au berger, silhouette inquiétante, démiurge, archétype venu de la nuit des temps.

Créateur puissant de formes, qu'il tire, comme Delacroix, de lui-même, Millet trouvera-t-il sa place au milieu de ces grands rêveurs de l'art, Doré, Moreau, Redon aussi bien qu'auprès de ceux qui furent préoccupés davantage du motif, Courbet, Rousseau et les peintres de l'Ecole de Barbizon? Il y a chez lui un pouvoir d'observation et d'évocation incontestable de la réalité, dans ses portraits notamment; mais ce sont surtout les circonstances historiques qui firent de lui un réaliste. N'est-il pas plutôt, par son génie personnel, un magnifique irréaliste?

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition Jean-François Millet qui vient de s'ouvrir au Musée Jacquemart-André durera jusqu'au 18 janvier 1965.

1

2

1. Novembre. *Vers 1870. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. La désolation poignante de novembre, la tristesse pesante de cet horizon nu se trouvent traduites avec une simplicité et un pouvoir de synthèse qui avoisinent le tour de force.*

2. La Dormeuse. *1874. Musée de Reims. Œuvre qui fait partie d'une importante quantité de pastels exécutés pour un amateur, par Millet à la fin de sa vie. La Dormeuse s'insère dans une série thématique (Le Repos) qui chez Millet est présent tout au long de sa carrière: moissonneuses allongées, paysans au pied d'une meule, etc... et qui traduit peut-être un des aspects les plus troublants de la personnalité cachée de l'artiste.*

3. Christ flagellé. *14,3×9,7 cm. Cabinet des Dessins, Musée du Louvre. Les études que fit Millet sur des sujets religieux ne furent guère suivies de leur réalisation picturale. Il est difficile de mesurer ce qu'il aurait pu faire dans cette direction. L'exemple de la Vierge, commandée pour le wagon du Pape, laisse prévoir que l'exécution aurait fait perdre beaucoup à la spontanéité des esquisses, comme cette* Flagellation, *nerveuse et expressive à la manière d'un dessin de Ghiberti.*

4. La Veillée. *1856. Eau-forte. Gravure, à mi-chemin entre un intimisme poétique et discret et une recherche de fort effet de clair-obscur, dans laquelle se retrouve comme un écho de l'humanité de Rembrandt.*

TAKIS

CONVERSATION DANS L'ATELIER/12

Takis est né à Athènes en 1925; il se consacre à la sculpture depuis 1946. Ses premières expositions personnelles, en février et octobre 1955, ont lieu respectivement à la Hanover Gallery, à Londres, et à la Galerie Furstenberg, à Paris, où il vit depuis 1954. Ce sont des figures de plâtre et de fer, et des sculptures signaux. Depuis 1958, il expose successivement à plusieurs reprises à Paris, à Londres, à New York à la Iolas Gallery, et dans divers pays d'Europe, il participe à de nombreuses expositions de groupe et à des Salons (Comparaisons, Réalités Nouvelles, La Jeune Sculpture, Salon de Mai) en France et à l'étranger. Takis est également l'auteur d'un récit autobiographique **Estafilades** paru en 1961 chez Julliard. Dans la pièce exiguë d'une maison de la rue Saint-André-des-Arts qui lui sert d'atelier, deux ou trois des œuvres récentes de Takis sont là, posées sur la table, sur le lit étroit, accrochées au mur. Etranges combinaisons d'aimants fixés à des fonds noirs ou striés de couleurs, qui happent, qui attirent vers eux de fines aiguilles, de minces cônes métalliques attachés seulement à des fils de nylon. Etrange géométrie, précise, mais facilement mobile, vibrante, modifiable, dont le caractère insolite tient évidemment à la présence de ces aimants. Quand on se rappelle les anciennes sculptures de Takis, les personnages, les figures des années 1945 à 1955 environ, dont un certain nombre furent exposées pour la première fois à Paris à la galerie Furstenberg en 1955, et qui, dans leur sobriété et leur étirement, n'étaient pas sans évoquer certaines œuvres archaïques, puis les sculptures-signaux ou les boules, qui vinrent après, on hésite tout d'abord à reconnaître le fil conducteur qui va des uns aux autres. Comment cela s'est-il passé?

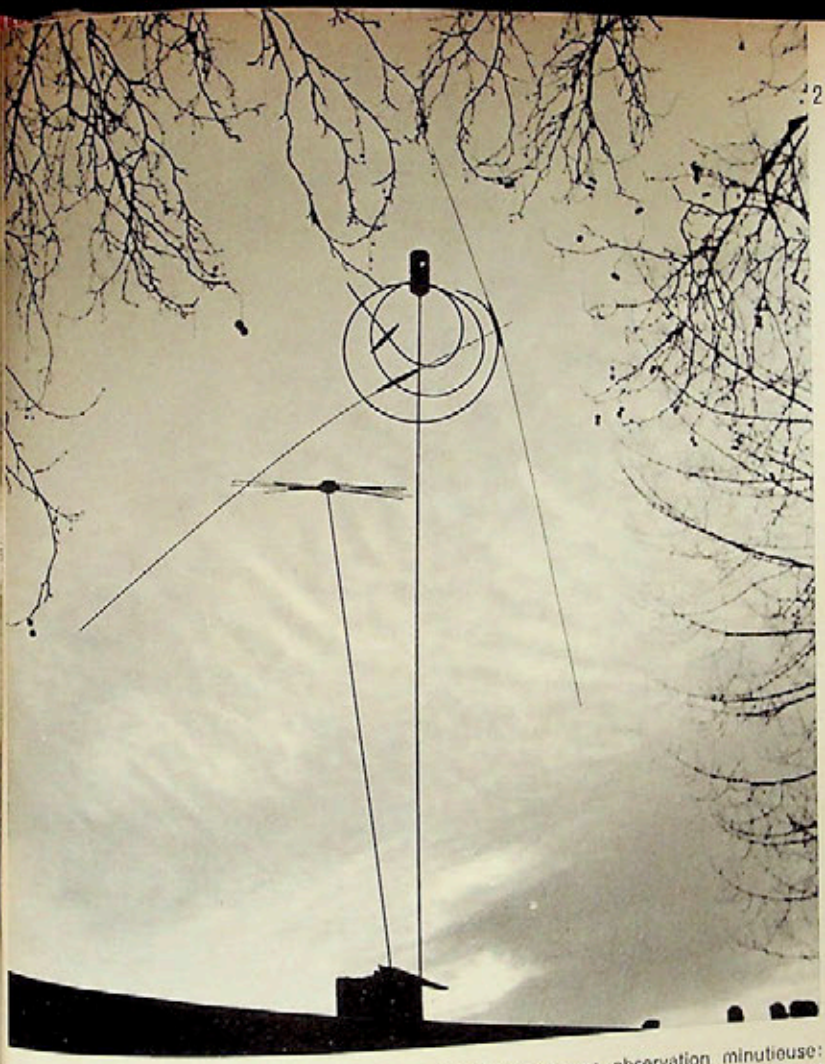
Takis / Je travaille avec mon instinct... Comme le criminel qui commet d'abord le crime, et voit après comment il a été fait. Je fais d'abord ma sculpture. Je ne trouve qu'ensuite comment elle a été faite.

Luce Hoctin / *Mais avant tout, qu'entendez-vous par le mot sculpture? A quoi correspond-il pour vous?*

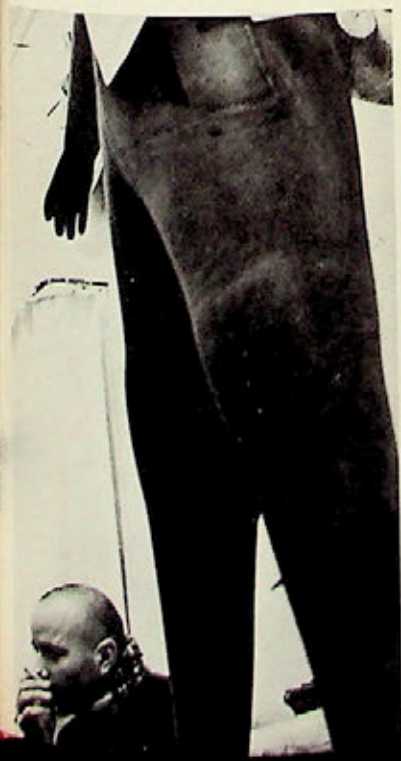
T. / Je pense que le mot sculpture ne veut plus rien dire aujourd'hui. Plus rien de spécial. Tout homme qui veut faire quelque chose

Sculpture magnétique. 1959.

1



2



3

commence par une observation minutieuse: l'écrivain comme le savant, Jean Genêt comme Pasteur; l'artiste aussi, et le sculpteur. Une observation minutieuse, c'est-à-dire une tentative pour comprendre les choses qui se passent, pour en suivre le développement et les analyser.

L.H. / *Je ne vous demanderai pas pourquoi, mais comment vous êtes vous-même devenu sculpteur.*

T. / C'est sans doute parce qu'en Grèce, en 1942, j'ai été pourchassé par la police pendant six mois. Il y a dans la plaine d'Attique des ravins inconnus, étroits et profonds. J'y passais mes journées. J'y observais les changements des pierres, de la matière ou plutôt des matières, leurs transformations. Je voyais ces changements, à l'œil nu. J'étais fasciné par les actions chimiques qui se trament au cœur de la pierre. Je me suis donc mis à travailler diverses matières, la pierre, le marbre, le plâtre, d'abord à titre expérimental. J'ai vu et compris alors comment le plâtre, par exemple, devient vite vivant au contact de l'eau. J'essayais de suivre le mouvement des molécules, de discerner ce qui se passe autour de chacune d'elles...

1. Sculptures magnétiques. 1959.
2. Signal. Fer et acier. 1955.
3. L'homme de l'espace. 1960.

A cette époque, en outre, les Anglais avaient abandonné en Grèce d'énormes quantités d'explosifs que les Allemands détruisaient. J'allais assister aux explosions et constater leurs résultats. J'acquis ainsi une certaine connaissance de la matière et de la manière dont elle vit, dont elle bouge... Et lorsque j'ai commencé à utiliser le fer, plus tard, c'était d'abord pour voir comment il vit.

L. H. / *C'est à ce moment-là, sans doute, que vous avez commencé vos sculptures-signaux. Pourquoi, précisément des signaux?*

T. / Les signaux sont nés d'une observation que j'ai faite en attendant un train dans une gare de correspondance. Il y a sur les voies des signaux électriques. J'étais ébloui par leur intensité. Mais mes premiers signaux furent tout simplement de longues tiges de fer — que l'on peut comparer à des tiges de fleurs, si on veut. Elles deviennent alors des choses réalistes, utilisables. Un peu plus tard j'ai voulu photographier l'un d'eux sur le toit d'une maison d'Auteuil. C'était un soir d'orage. L'atmosphère était chargée d'électricité. J'ai ressenti un choc. Mon signal était comme un paratonnerre. J'eus à cet instant la première révélation de mon travail ultérieur sur la réalité invisible cachée dans le fer, c'est-à-dire l'électricité ou l'électro-magnétisme.

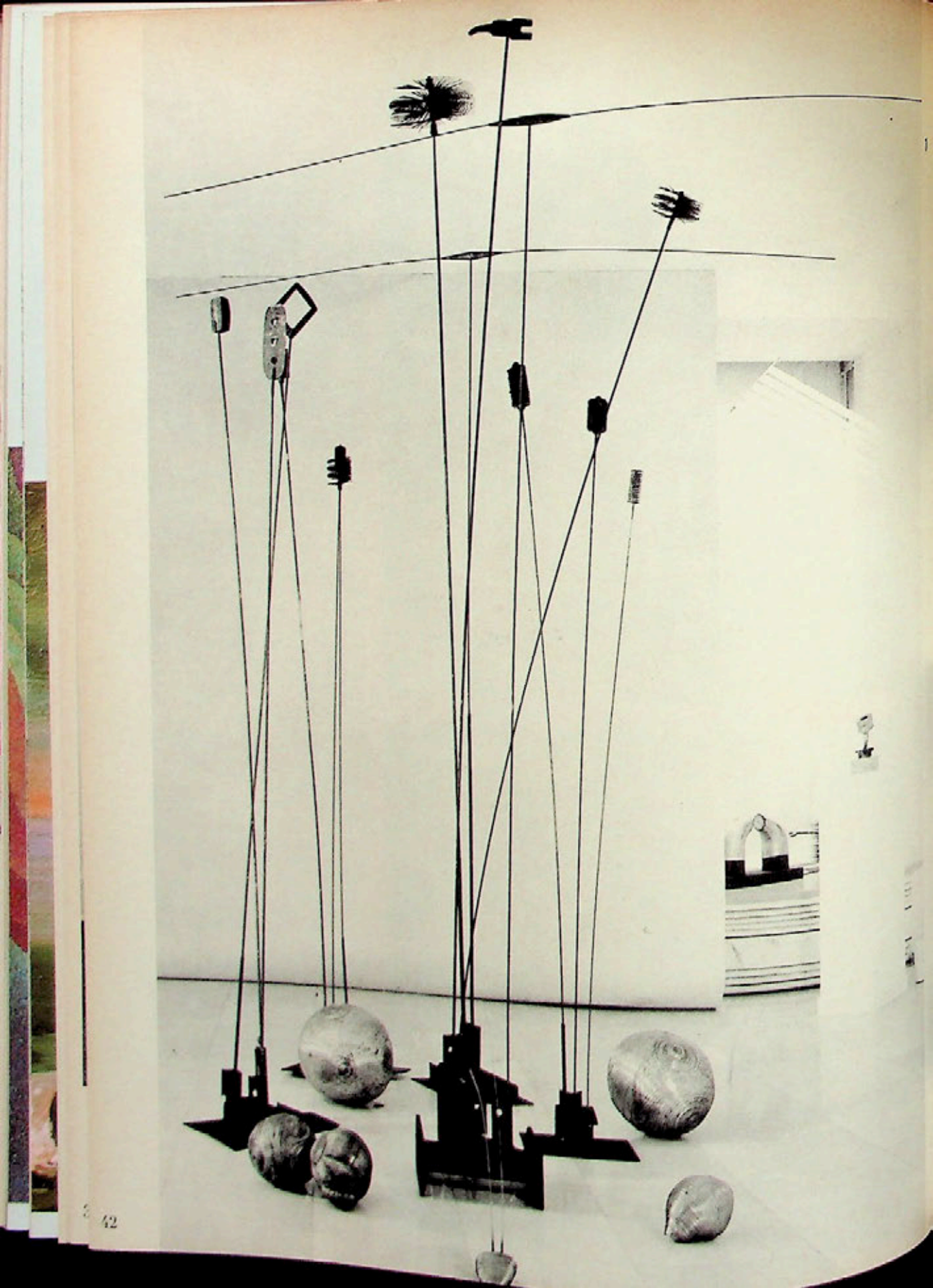
L. H. / *Vous semblez en effet depuis lors considérer l'électro-magnétisme comme l'objet premier de votre travail, son élément essentiel, fondamental, déterminant, et même, pourrait-on dire, comme votre matériau numéro 1.*

T. / L'électro-magnétisme est une chose infinie, invisible, qui n'appartient pas seulement à la terre. Il est cosmique; mais on peut le canaliser. Je voudrais parvenir à le rendre visible pour signaler son existence et en faire apparaître l'importance; je voudrais donner à voir ce monde invisible, incolore, non sensuel, nu, qui ne peut irriter ni l'œil, ni le goût, ni le sexe. Qui est une pure pensée.

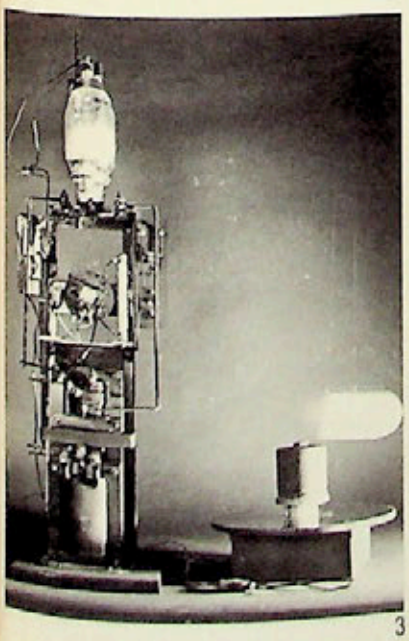
L. H. / *Voulez-vous dire vraiment que l'électro-magnétisme est une pure pensée? Si cela était (je ne le crois pas, mais les physiciens pourraient nous éclairer sur la question) comment pourrait-il faire l'objet de la sculpture, qui — peut-être faut-il ne pas l'oublier — est tout de même essentiellement tangible et plastique?*

T. / « Comment les choses se voient » ne m'intéresse pas; mais seulement « comment on les sent ». Quand je suis devant une sculpture, une vraie sculpture, elle ne m'irrite pas, elle ne m'excite pas; je ne peux pas la manger. Elle me met dans un état totalement spirituel. Pour moi, il me suffirait de savoir que ce monde invisible existe. Mais pour le rendre visible, je suis bien obligé d'utiliser quelque chose, une épingle, un bout de ferraille, ou de provoquer de la lumière. L'épingle, le bout de ferraille, la lumière rappellent que ce monde invisible existe.

L. H. / *Ne sommes-nous pas ici dans le domaine de la spéculation intellectuelle plutôt que dans celui de l'art?*



1 2



3

convenance, pour vivre et travailler, j'aurais tout autour de moi des aimants nus qui signifient que le monde invisible est ce qu'il y a de plus important. Mais cela, ce serait seulement pour moi. Mon travail avec et sur moi-même. Indépendamment de cela, il y a aussi les contacts avec les autres.

L. H. / *Et votre homme de l'espace? et les feux d'artifice?*

T. / L'homme de l'espace était une manifestation de mon désir de libération. Je voudrais nier ou anéantir la gravité terrestre. C'est pourquoi je fais attirer des objets pesants par les aimants. Quant aux feux d'artifice (les miens), c'est un pur spectacle. Je suis intéressé par le spectacle comme tel. Le plus extraordinaire qu'il m'ait été donné de voir, celui qui m'a le plus frappé, c'est une éclipse de soleil. J'avais huit ans. Cela m'a mis hors de moi.

A propos de la forme dans l'art, j'ajoute qu'aujourd'hui, où tout change si vite, l'homme, l'apparence extérieure des choses, les croyances, il est normal que l'artiste donne beaucoup moins d'attention qu'autrefois à la forme extérieure de ce qu'il fait; qu'il suive le processus de la matière elle-même. Les Nouveaux Réalistes, actuellement, sont très impressionnés par la matière plastique. Ils vont sauver un exemplaire de la matière qui existe aujourd'hui. C'est du Romantisme de leur part; mais c'est en même temps une preuve de leur respect pour la matière.

L. H. / *Pourtant, vos boules (ou vos sphères), à un spectateur non prévenu, donnent l'impression d'être conçues avec un grand souci de la forme...*

T. / Absolument pas. J'étais intéressé par l'air, et, là encore, par l'air comme matière. Je voulais l'enfermer, l'expérimenter, trouver son degré d'intelligence, — comme faisaient déjà les Anciens avec leurs céramiques rondes. Et je l'ai fait d'une manière très réaliste. J'ai pris un ballon ordinaire. Je l'ai gonflé jusqu'au point où l'air qu'il enferme devient le plus expressif, s'impose lui-même comme force avec son intelligence propre. Puis j'ai utilisé un moule, et je me suis efforcé de respecter au maximum cette force. De telle sorte que ma boule mette en évidence la relation existant entre l'espace intérieur et l'espace extérieur.

L. H. / *Donc, si je comprends bien, vous poursuivez depuis des années, à travers des réalisations d'apparences très diverses et même disparates, une manière d'investigation des matières primordiales ou élémentaires. (Que n'avez-vous rencontré Gaston Bachelard !) On dirait que vous voulez dialoguer avec elles.*

T. / Oui. Et cette recherche ne comporte pas de hasard. Toutes ses phases découlent les unes des autres.

L. H. / *Certes, avec une parfaite cohérence. L'électro-magnétisme, qui en est actuellement le dernier stade, vous apparaît aussi comme celui qui peut vous mener le plus loin...*

T. / Je vous ai dit tout à l'heure pourquoi.

L. H. / *Mais vous savez aussi qu'on vous reproche également le caractère limité, un peu sommaire, de vos constructions électro-magnétiques. Je ne partage d'ailleurs pas ce grief. Je sais bien que ces constructions sont encore un peu embryonnaires... (et, « les embryons, merci, je n'en ai pas besoin, » vous disait récemment devant moi un de nos amis communs). Mais les embryons sont la naissance du monde. Et vous n'en êtes, dans le domaine de l'électro-magnétisme qu'à vos débuts. Si les moyens pratiques vous étaient accordés de donner à votre travail toute son ampleur, l'objection tomberait d'elle-même. Il ne s'agirait jamais que d'apparences visibles qui, pour vous, ne sont pas l'essentiel. Cependant, nous, spectateurs, en avons besoin.*

T. / Le plus important, pour moi, je le répète, c'est la réalité invisible, et l'aventure spirituelle.

L. H. / *Tout votre travail (doit-on encore parler de sculpture? vous-même me disiez tout à l'heure que vous ne teniez pas particulièrement à ce mot...) n'est en effet qu'un aspect déterminé d'une recherche spirituelle. C'est ce qui le rend passionnant. Mais, dussiez-vous en être profondément choqué, je ne vous cache pas que je vois dans un grand nombre de vos réalisations concrètes des apparences de beauté et de provocation poétique qui m'enchantent, sans nul souci des éventuelles ressemblances avec un matériel scientifique ou pseudo-scientifique dont il vous est tant fait grief. Autrement dit, votre travail me fait rêver. Vos « choses » semblent être une invitation à la rêverie cosmique dont nous avons la nostalgie. Ce qui revient à dire que vous êtes pour moi l'un des romantiques du monde moderne. Mais là encore, vous n'allez pas être d'accord...*

1. Signaux et Espaces intérieurs. 1963.
2. Espace intérieur. 1963.
3. Télé Lumière n° 6. 1963.

CHARLES HENRY

Suite de la page 27

Il nous reste à l'appliquer à tous les changements de direction... Il va sans dire que la poétique doit dès maintenant tenir compte des nombres rhythmiques (« sic »): elle gagnera aux classifications de rhythmes la science des métaphores possibles. Une métaphore dans le langage parlé ou écrit n'est autre chose que le sentiment de la relation qui lie deux changements de direction plus ou moins semblables: plus les changements sont subtils et profonds, plus la formule est complexe, plus la métaphore est belle. Des métaphores comme « la meute altérée des désirs errants », « les plaines de l'Ennui profondes et désertes », « vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose », « mes désirs partent en caravane » (« Fleurs du Mal ») seront sans doute éternellement belles et la science en étudiant les changements de direction associés caractérisera leur rhythme...

Mais la science ne pourra jamais créer la beauté... Le sentiment de la beauté se résout dans la perception d'un nombre infini de rhythmes avec le moindre effort possible, c'est-à-dire dans l'infiniment petit du Temps. Or ce sont des éléments que nous n'avons pas en notre pouvoir. »

D'où provient cette idée de la métaphore comme « changement de direction »? Pourquoi cette importance attachée à la notion de « direction »? C'est en cela précisément que consiste l'apport original de Charles Henry en esthétique, ou plus exactement dans l'association qu'il croit discerner d'une part entre certains états affectifs et certaines directions, d'autre part entre certains états affectifs et certaines couleurs. Lorsque Seurat, à partir de 1886, commence à subir l'influence de Charles Henry et l'écoute pendant des heures développer des théories qu'il résume ensuite en les simplifiant pour les mettre à la portée de Pissarro, lorsque Signac exécute l'affiche de l'ouvrage de Henry intitulé le « Cercle Chromatique » (1888) ou, en 1895, les graphiques de l'« Esthétique des Formes », leur savant ami n'a rien à leur apprendre en matière de science de la couleur, de mélange optique, de divisionnisme ou de dégradé. Dans la « Grande Jatte », Seurat a déjà transposé en œuvre picturale les expériences de la physique. La nouveauté qui les séduit chez Henry n'est pas là mais tient à la valeur psychique, symbolique même, attribuée tant aux couleurs qu'aux directions, aux lignes dans le tableau, ainsi bien entendu, qu'aux combinaisons ligne-couleur qui en découlent. Déjà Humbert Giottino de Superville, dans un livre inaperçu, édité à Leyde en 1827-1832, et que signale Henry: l'« Essai sur les signes inconditionnels dans l'art », avait tenté d'établir que certaines orientations de la ligne, certaines ouvertures d'angles possèdent une valeur affective, expressive, permanente pour le spectateur. Volonté de résonance affective de la ligne et de la couleur, systématisée par Henry, c'est elle qui donne au « Cirque », au « Chahut », et à plusieurs tableaux de Signac et de Cross des mêmes années, leur organisation linéaire si évidente — trop évidente même dira Pissarro — et leur gamme colorée. En fait il s'agit de trouver et d'appliquer une théorie de l'« expression », et non plus seulement de l'impression. Il s'agit, en peinture, de mettre en jeu la conscience tout entière et non plus seulement la sensation. L'impressionnisme proprement dit est bien répudié.

L'idée de départ de Charles Henry, chère à toute la littérature psychologique de cette période, est qu'il n'existe pas de perception pure, c'est-à-dire de perception passive, immobile, qui ne soit accompagnée de réactions motrices en nous, fût-ce de légers mouvements internes, à peine ébauchés. A cela il ajoute que l'agréable et le désagréable sont primordiaux et que chaque réaction psycho-motrice est éprouvée d'emblée comme plaisante ou déplaisante. Comme tout ce qui est psychique est moteur, comme tout ce que l'on éprouve est agréable ou désagréable, de même on constate que le plaisir est corrélatif de l'accroissement d'énergie — « dynamogénie » dans le vocabulaire d'Henry — et la peine corrélative du reflux d'énergie, ou « inhibition ». Continuité et discontinuité des réactions entraîneront la dynamogénie ou l'inhibition des fonctions.

Ces thèses ne sont pas sans rappeler grossièrement celles que Berenson expose en 1896, dans ses « Peintres florentins », sur les « valeurs tactiles » et ne sont pas sans annoncer Pavlov. En outre pour Henry, « du point de vue de la conscience, la forme des mouvements d'expression considérée généralement est circulaire », et il faut faire également intervenir la fonction de contraste (résultant du besoin de diversité), celle de rythme, faisant jouer la continuité et la discontinuité des réactions dans l'espace et dans le temps, dans la simultanéité et la succession.

Gardons-nous d'entrer plus avant dans le détail, qui ne pourrait éviter de devenir obscur qu'à l'aide de développements trop étrangers aux rapports de Chales Henry et de l'art. Contentons-nous de comprendre, de sa théorie de l'expression, ce qu'en comprenait Pissarro, et ce qu'en ont appliqué les peintres néo-impressionnistes. Nous pouvons saisir maintenant le sens du titre complet du « Cercle Chromatique », à savoir: « Cercle chromatique présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs avec une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure » (1888). A quoi il faut joindre l'essai sur « Les réactions psycho-motrices » (de 1889) et « Contraste, Rythme et Mesure » (id.).

Cette théorie peut s'illustrer par un diagramme des couleurs, selon lequel le jaune, le rouge, l'orangé seraient des couleurs gaies, le vert et le bleu des couleurs « inhibitrices »; un diagramme des directions linéaires, selon lequel la « dynamogénie » croîtrait lorsqu'on va de gauche à droite tout en montant de bas en haut; et un diagramme des intervalles et des ouvertures angulaires harmonieux. De fait, plusieurs tableaux néo-impressionnistes comportent des lignes montant de gauche à droite en diagonale et correspondant à un passage progressif des teintes vert-bleu-violet aux teintes rouge-orangé.

On trouve la trace de ces notions dans l'un des rares textes théoriques de Seurat que nous possédions, sa célèbre lettre à Maurice Beaubourg (Août 1890), illustrée de schémas qui sont eux-mêmes des diagrammes de directions linéaires:

ESTHÉTIQUE

L'art c'est l'Harmonie. L'Harmonie c'est l'analogie des contraires, l'analogie des semblables, de « ton », de « teinte », de « ligne », considérés par la dominante et sous l'influence d'un éclairage en combinaisons gaies, calmes ou tristes.

Les contraires ce sont:

Pour le « ton », un plus { lumineux / clair } pour un plus sombre.

Pour la « teinte », les complémentaires, c'est-à-dire un certain rouge opposé à sa complémentaire, etc. (rouge-vert; orange-bleu; jaune-violet).

Pour la « ligne », celles faisant un angle droit.

La gaieté de « ton », c'est la dominante lumineuse; de « teinte », la dominante chaude; de « ligne », les lignes au-dessus de l'horizontale.

Le calme du « ton », c'est l'égalité du sombre et du clair; de « teinte », du chaud et du froid et l'horizontale pour la ligne.

Le triste du « ton », c'est la dominante sombre; de « teinte », la dominante froide et de « ligne », les directions abaissées.

TECHNIQUE

Etant admis les phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine:

La synthèse s'impose comme résultante. Le moyen d'expression est le mélange optique des tons, des teintes (de localités et de la couleur éclairante: soleil, lampe à pétrole, gaz, etc.), c'est-à-dire des lumières et de leurs réactions (ombres) suivant les lois du contraste de la dégradation de l'irradiation.

Le cadre est dans l'harmonie opposée à celles des tons, des teintes et des lignes du tableau.

N'allons donc pas croire que Seurat ait suivi aveuglément les préceptes de Henry. Les tableaux dans lesquels on en discerne l'effet sont « Les Poseuses » (le seul où ils soient appliqués littéralement), le « Cirque » et le « Chahut ». Dans ces deux dernières œuvres, Seurat redresse pour ainsi dire le diagramme d'expression de son ami, en situant non plus en haut à droite, mais en haut à la verticale la zone paroxystique de la dynamogénie, comme il ressort déjà de la lettre à Beaubourg. Quant aux couleurs, il admet le jaune comme couleur de gaîté maximale, mais le situe également à la verticale, et situe l'orangé à sa gauche et le vert à sa droite, ce qui est s'écarter, là aussi, du cercle chromatique d'Henry. « La Parade » serait l'illustration des lignes calmes, superposition d'horizontales. Nous devons à M. William Innes Homer d'avoir analysé, dans son étude si méticuleuse « Seurat and the science of painting » (1964), ces trois tableaux sous le rapport des directions et des angles. Il en ressort que Seurat se borne à faire entrer les leçons d'Henry dans sa synthèse personnelle.

Les préoccupations esthétiques d'Henry n'étaient pas exclusivement relatives au créateur, mais aussi à la société tout entière. Ce fut également une caractéristique propre à toute l'école néo-impressionniste. Fénéon soulignait que le divisionnisme rendait inutile la « patte » propre à chaque peintre.

(Suite en page 58.)

29

décoration
formes nouvelles
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur

PHOTOGRAPHIES PIERRE BERDOY

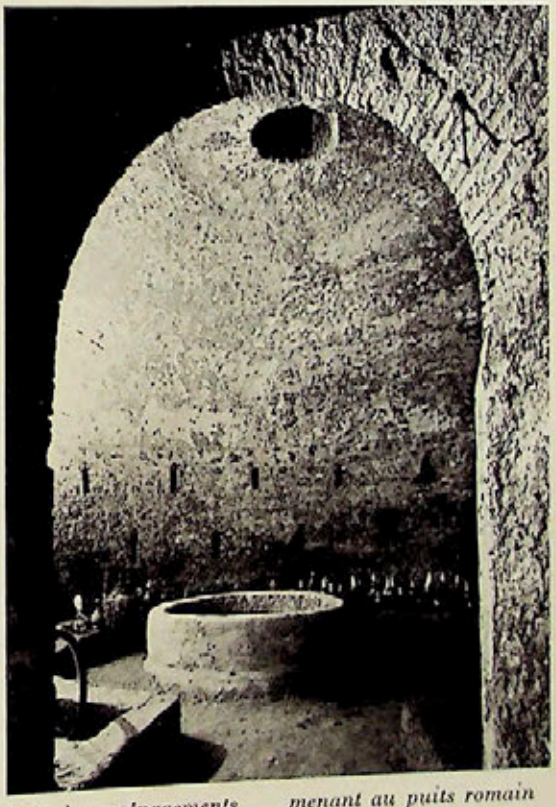
LA APPIA ANTICA

Il y a deux ans que Mme Soavi Olivetti s'est installée avec sa famille dans une ancienne ferme aux portes de Rome, sur la Via Appia Antica. La maîtresse de maison qui aime la nature, les plantes, la vie en plein air sans formalisme, a entièrement remodelé la maison et le jardin en dirigeant elle-même les ouvriers. Dans un temps incroyablement court, elle a fait surgir une végétation luxuriante sur ce qui était autrefois un coin plutôt aride de la Campagne romaine.

Page ci-contre, à l'extrême gauche, la façade arrière de la maison. La construction conique sur la pelouse recouvre un ancien puits romain qui existe toujours dans la cave. Ci-contre, ce charmant jardin aquatique d'inspiration japonaise a pris la place d'une pièce d'eau sans caractère. Ci-dessus, la cour pavée, avec la « marquise » couverte de plantes grimpantes menant à l'entrée principale. Des fragments de sculpture antiques trouvés sur place, — un pied, une tortue de pierre, un bas-relief — sont disséminés dans le jardin.

VIA APPIA ANTICA

Dans l'aménagement de sa maison, Mme Olivetti a été très influencée par le décor japonais. Elle a trouvé certains éléments — les coussins rose et orange vif sur le coffre à gauche par exemple, — dans des boutiques japonaises de New York. Partout les murs sont blancs, les parquets cirés restent nus, avec parfois un tapis. Quelques-uns des petits meubles sont en bambou, ainsi que les rampes d'escalier. Un autre trait original de la maison : les fenêtres, placées comme des cadres dans le mur, où des « vues » du jardin remplacent les peintures. A gauche, un aspect du rez-de-chaussée. La grande toile à sujets naïfs sur le mur du fond, est une affiche pour un théâtre de marionnettes sicilien.



Près des aménagements modernes de la maison, l'antiquité subsiste : en haut de la page, le grand office avec ses espaces de rangement aménagés derrière des placards traités en « persiennes ». Un carrelage blanc sur le sol et les murs accentue l'atmosphère fraîche et nette de cette installation pratique. Ci-dessus à gauche, le vieil escalier de pierre menant au puits romain dans la cave. A droite, le puits, toujours en usage se trouve au centre d'une pièce ronde couverte d'une coupole de brique. C'est un endroit très frais où les fruits et les légumes peuvent se conserver par les températures les plus torrides. La voûte est surmontée de la curieuse construction en forme de ruche qu'on voit sur la photo du jardin, page 46.

VIA APPIA ANTICA

Mme Olivetti a une manière très personnelle de disposer les objets qu'elle aime : des galets ramassés sur la plage, des coquillages, des jouets japonais. A noter, les feuilles de palmier dans de petits vases individuels. La salle de bains elle aussi a sa « personnalité » : pierres groupées à l'orientale sur le carrelage, plantes vertes au-dessus de la baignoire, petits vases de fleurs, coquillages. La photo de la page ci-contre traduit à merveille le « climat » créé par la maîtresse de maison : la lumière filtrant à travers la végétation très dense du jardin, les plantes vertes, aucune rupture entre l'intérieur et l'extérieur, des meubles simples et peu nombreux, quelques notes très vives d'orange et de rose brillant dans la blancheur des murs. Sur la table devant la fenêtre, un ensemble d'opalines groupées non comme des objets de collection, mais pour le seul plaisir de mêler leurs couleurs.

1. Sur le sol de briques flammées (Carré), un bureau en noyer verni catalysé à piètement d'acier chromé. Le panneau de façade est en bois noir mat (édité et diffusé par Plan System). Lampe en lamelles de tôle d'aluminium laqué et chaise à piètement d'acier chromé en ruban, garnie de cuir noir (éditées par Airborne, diffusées par Plan System). La pendule est le grand modèle Secticon, noir à cadran doré (Hour Lavigne). Plateau à courrier d'André Vigneau (Steph Simon). Au mur, une toile de Feito.

2. Devant un paravent en latte de pin laqué noir mat, un bureau en bouleau laqué blanc composé d'éléments indépendants, dessiné par Pirko Stenros. Le plateau, qui existe en deux dimensions, est en bouleau naturel (édités par Artek. Diffusés par les Formes Finlandaises). Lampe de cuivre jaune (Idman).

BUREAUX

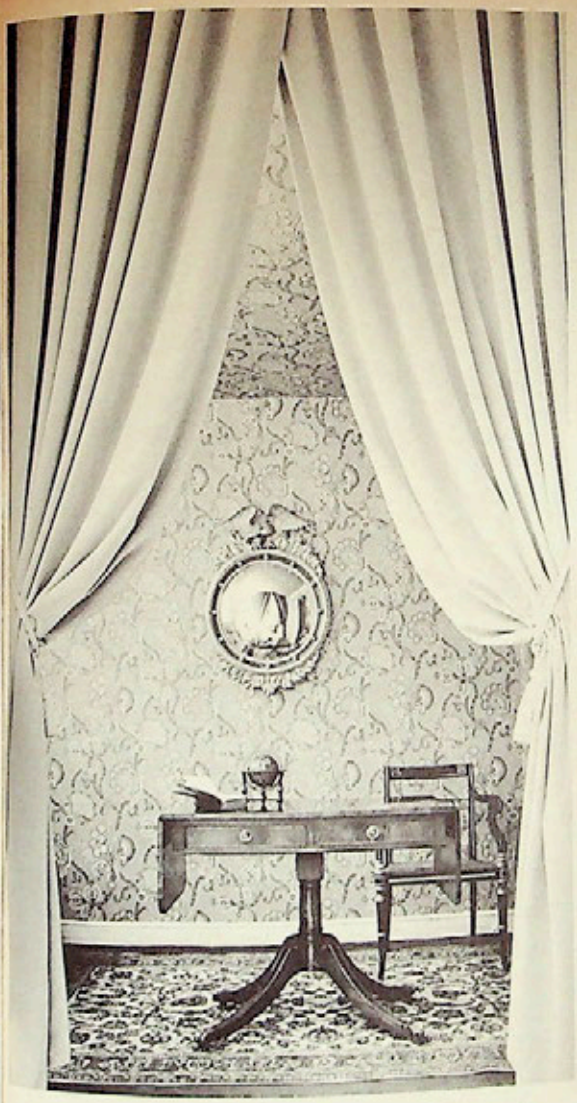
REPORTAGE JEANNIE DUMESNIL

BUREAUX

1. Ce bureau à deux caissons, créé par Alain Richard, est en palissandre de Rio sur une armature d'acier chromé à vérins réglables; écran laqué blanc (édité par T.V.). Fauteuil en cuir noir sur piètement chromé réglable et tournant. Le piètement du second fauteuil, à gauche, également garni de cuir noir, est en acier mat (édités par la Société Vecchione). Boîte à courrier en bois laqué (T.V.). Dictaphone 213 (I.B.M.). Toile de Bruno Pulga.

2. Dans une alcôve tendue de papier Perse à fond rouge (Zuber), un ensemble de style Regency : « Sofa-table » en acajou d'Amérique, « elbow-chair » laquée noir et or à siège canné (modèle Key Line) ; sur le mur du fond, un miroir Sorcière en bois doré et laque noire. A droite, nègre florentin en bois polychrome (Regency).

3. Près d'un bureau en palissandre à piètement d'acier chromé (Dassas), au premier plan, la chaise de secrétariat « Sis », dont le dossier est réglable en profondeur et le siège pivotant réglable en hauteur. Elle est garnie de mousse de latex, recouverte d'un tissu de laine. Au fond, le fauteuil « Prisme Tournant », pivotant et réglable, recouvert de tissu « Vick » (T.N.R.). Sur le bureau, à droite, poste de commande « Néomatic » (Néophone). A gauche, lampe de verre à piètement métallisé (Disderot).



2

3

4. Le plateau de ce bureau, en acajou et laque japonaise, repose sur des tréteaux bronze et « canon de fusil ». Il est accompagné d'un fauteuil pliant en acajou et cuir noir (Galerie Péquignot). Le piètement de la lampe est en laque japonaise, l'abat-jour en papier de reliure. Au mur, une toile de coton de Suzanne Fontan. Pendulette d'argent et boîte à papier Regency en acajou, fermant à clé (Pergay).

5. Bureau et fauteuil en acajou Regency (Lévitan Décoration). Sur le plateau gainé de cuir, coffret à cigarettes en argent massif, pendulette et coupe-papier « Sangle » également en argent (Pergay).

4

5

ARTS DÉCORATIFS

Suite de la page 18

Victor Martin-Le-Roy était petit-fils du bibliothécaire de Louis XVI à Versailles. Enfant, il avait vécu dans un milieu aux goûts raffinés; un de ses aïeux était peintre, une de ses tantes miniaturiste réputée. Lui-même était lié d'amitié avec de nombreux artistes: Théodore Rousseau et son frère, les Dubufe, A. Nicolas, Morot, Monnet (son voisin de campagne); des musiciens: Gounod et Massenet; des acteurs: Constant Coquelin, Coquelin cadet, Madame Bartet. Après son mariage il prit plaisir à réunir ses amis et les « dîners du vendredi » devinrent une véritable institution. Louis Metman, conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs, qui y allait en familier disait, vantant l'excellence de la table: « Ne parlez pas trop; ici, c'est une maison où l'on mange ». Mais surtout on y voyait des objets admirables et de nombreuses personnalités du monde des arts, tant françaises qu'étrangères, s'y rencontraient: le Comte de Valencia de Don Juan, directeur de l'Armeria Real de Madrid, et sa femme (qui firent don aux Arts Décoratifs de la tapisserie « Seigneur et Dame sous un dais », tissée à Tournai vers 1460), MM. Migeon, Marquet de Vasselot, Koechlin, Davillier, la Marquise Arconati Visconti et son ami Raoul Duseigneur, (voir les émaux, les coupes de libations en corne de rhinocéros), les Rothschild, les Reinach (dont Martin-Le-Roy disait qu'ils n'avaient jamais pu ne pas parler devant les objets, de sorte que les objets ne leur parlaient jamais), Victor Oppenheim, Florence Blumenthal, Gustave Dreyfus, noms célèbres dans le monde de la curiosité d'alors.

» Amateur de peinture impressionniste, Martin-Le-Roy sacrifia ce goût à sa femme qui n'y « mordait » pas. Il reporta son intérêt sur des objets de plus haute époque: Moyen âge et Renaissance. Il fit construire un hôtel de style Renaissance, rue Rembrandt et les trésors commencèrent à s'amonceler. Profitant des loisirs que lui laissait sa charge de Conseiller référendaire à la Cour des Comptes, il visitait journellement les antiquaires parisiens, revenait voir les pièces qui lui paraissaient intéressantes, les achetait enfin après de nombreuses visites. Il ne montrait pas tout de suite ses trouvailles, les savourait en secret, aux petites heures de la nuit et souvent ne les avouait pas à sa femme. Son goût était si sûr que lors des inventaires après décès, parmi ses collections innombrables, seules trois pièces furent jugées douteuses. C'est en souvenir de son fils Jacques, attaché au Musée des Arts Décoratifs, tué en 1917, que Madame Martin-Le-Roy, son mari étant mort en 1918, légua à l'Union Centrale l'admirable série de dinanderies et de petits bronzes antiques et de la Renaissance dont une partie est présentée à l'exposition des Cent chefs-d'œuvre. Récemment, une Vénus accroupie d'époque hellénistique, léguée par Mme J. Lebaudy est venue accroître cet ensemble.

» Bien des noms seraient à citer encore; ceux de: Reubell, plaisanté pour son avarice... et qui a donné le fond d'une des plus belles collections publiques d'orfèvrerie du monde, complétée par ce que Mme Burat a laissé plus tard au Musée; M. Perrin, fils d'Emile Perrin, administrateur de la Comédie-Française, membre de l'Institut, dont le legs très important comportait des dessins (dont 2 Watteau et 2 Fragonard à l'exposition) meubles, objets ainsi qu'une série d'éditions originales des grands auteurs classiques; du Docteur Chompret qui, président de la Société des Amis du Musée céramique de Sèvres a retrouvé l'origine des premières faïences françaises: fabrications de Masséot Abasquene à Rouen, faïences lustrées de Narbonne. Le Musée lui doit de nombreux étains, une fort belle série de faïences de Strasbourg et une collection unique de faïences d'Aprey, autre manufacture découverte par lui. Encore un mot sur deux personnalités auxquelles l'Union Centrale doit une reconnaissance toute particulière:

» M. D. David-Weill était, encore qu'il n'ait disparu qu'hier, un de ces amateurs d'autrefois, s'intéressant à toutes les techniques, à toutes les époques. Mais sa générosité était au moins aussi remarquable que son éclectisme; cette générosité était proverbiale et personne comme lui n'a enrichi les Musées Nationaux et le Musée des Arts Décoratifs. Nous lui devons ici, entre tant d'autres choses, l'exceptionnel flambeau d'argent par Claude Duvivier d'après Meissonnier et une collection d'émaux cloisonnés de la Chine des XVe et XVIe siècles que M. David-Weill sut réunir à une époque où nul ne s'intéressait à ces objets.

» M. François Carnot a présidé aux destinées de cette maison pendant cinquante ans. Il était lui aussi un passionné de la collection; aussi modeste dans ses propos qu'érudit et fin connaisseur il apportait constamment quelque objet nouveau au Musée. Il avait le goût des matières simples, savoureuses, souvent d'origine provinciale et fut un des premiers à collectionner ce que l'on a appelé un temps « l'art populaire »: poteries vernissées, faïences des petites manufactures, objets usuels de toutes sortes. Son nom est aussi attaché à la verrerie française qu'il connaissait mieux que quiconque. Il revient constamment dans toutes les séries de collections du Musée.

Y. A. / *Il est bien d'autres noms que nous aimerions pouvoir rappeler ici. Qu'il ne nous soit pas non plus tenu rigueur de nous être attardés sur un seul aspect de l'action de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Son nom est lourd d'une activité passée; ce passé fait sa force au moment où, de plus en plus conscients des problèmes de l'heure, elle porte une attention sans cesse croissante aux créations du présent, de l'avenir.*

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition Cent ans, cent chefs-d'œuvre, cent collections, *organisée au Pavillon de Marsan jusqu'au 15 janvier 1965, pour le centenaire de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Elle est ouverte, selon le nouvel horaire du Musée, tous les jours de 11 à 19 heures et le dimanche de 11 à 18 heures.*

CHARLES HENRY

Suite de la page 44

L'intérêt des diagrammes d'expression, tant colorée que linéaire, était, aux yeux de toute cette école de pensée, de pouvoir être appliqués impersonnellement sur une vaste échelle et donner ainsi naissance dans la cité à un art collectif. En présentant son rapporteur esthétique, instrument destiné à la mesure des angles propices, Charles Henry commente: « Rapporteur esthétique. Notice sur les applications à l'art industriel, à l'histoire de l'art, à l'interprétation de la méthode graphique, en général à l'étude et à la rectification esthétique de toute forme » (1888).

C'est que pour lui, le contraste, le rythme et la mesure pourraient engendrer un ordre social harmonieux, reflet d'un ordre cosmique. Cette façon platonicienne et rousseauiste de comprendre la politique comme art, comme pédagogie et même comme médecine apparaît bien dans cette phrase qui ouvre « La Vérité sur le Marquis de Sade »: « Le sadisme vivra tant qu'il n'y aura ni esthétique dans notre vie ni solidarité dans notre milieu social. » D'autre part, Charles Henry évolua vers une doctrine immatérialiste analogue au panpsychisme bergsonien et, vers la fin de sa vie, science et métapysique se confondent dans ses ultimes théories, par lesquelles il croira unifier le « psychobiophysique » et démontrer l'immortalité.

N'était-il pas déjà un peu engagé sur cette voie à l'époque où il influençait Seurat et Signac? Sous l'appareil mathématique et psycho-physiologique perçait alors une symbolique des couleurs et des directions, une philosophie ésotérique de l'Harmonie et une sorte de mysticisme des nombres. Gustave Kahn conclut ainsi l'article de l'« Événement » cité plus haut: « Ces théories (de Charles Henry) sont fondées sur ce principe philosophique purement idéaliste qui nous fait repousser toute réalité de la matière et n'admet l'existence du monde que comme représentation ». Ce mélange de psychologie expérimentale et de spiritualisme esthétique est le climat propre du moment. Sully Prud'homme lui-même n'avait-il pas donné en 1883 ce livre que cite Henry: « L'expression dans les Beaux-Arts, application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des Beaux-Arts »?

Le pouvoir séducteur de Charles Henry tenait peut-être à ce mélange d'idéalisme cosmique, d'organisation psycho-politique et de rigueur mathématique qui répondait pleinement aux besoins de l'époque positiviste. Savant moderne par sa formation, humaniste Renaissant par sa boulimie de savoir encyclopédique, pionnier par son application à l'esthétique de la psycho-physiologie des sensations, parisien par ses amitiés avec les peintres et les poètes, honnête homme par son bon goût, il aborda peut-être la science en artiste, autant qu'il essaya de faire de l'art une science.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le savant ouvrage de W. I. Homer, qui vient tout juste de sortir de la M.I.T.Press: Seurat and the science of painting. Quant aux rapports d'Henry et de Signac, lisez la réédition D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme qui vient de paraître aux éditions Herman à Paris (Introduction remarquablement documentée de Françoise Cachin). Amples bibliographies dans ces deux ouvrages.

IL TÉLÉPHONE* A RONEO, IL AURA TOUT !

Roneo
- réalise tous les meubles de bureau,
- crée, installe le matériel de planning et d'organisation,
- décore et aménage l'espace de travail,
- organise les différents classements,
- fournit des machines.

Roneo peut étudier votre problème, ses ingénieurs et ses bureaux d'études et d'organisation sont à votre disposition. Avec Roneo, le travail devient plus agréable et plus efficace

RONEO

* BALzac 90-32

pierre matisse gallery

41 e 57 street new york 22

riopelle, roszak,
butler, calliyannis,
saura, millares, rivera,
balthus, dubuffet,
giacometti, tanguy,
miro, le corbusier,
marini, macIver

L'OEIL

Tapis de prière
Turc Panderma
155 x 115, fond bis
XVIII[e] siècle.

INAUGURATION EN NOTRE HOTEL PARTICULIER DU XVII[e] SIECLE

Pour vous recevoir dans un cadre prestigieux, Dario Boccara vient de rénover entièrement son hôtel particulier

au 184, faubourg Saint-Honoré

et à cette occasion présentera une sélection de 43 pièces rares, tapis et tapisseries, conservés par quatre générations. Depuis 1890, par tradition de père en fils, les Boccara sont experts du tapis de collection.

NOUVEAU : LA BOUTIQUE DÉCORATION DARIO BOCCARA

Deux étages de l'hôtel particulier ont été réservés à la boutique décoration, où vous trouverez une collection de plusieurs centaines de tapis d'Orient authentiques, récents et anciens, couvrant une très large gamme de prix (à partir de 2 000 F).
Vous y trouverez également un choix très varié de moquettes unies ou à dessins de style.

SEULE ADRESSE A PARIS : 184, Fg St-HONORÉ (Angle rue de Berri) PARIS - ELY 84-63
A LYON : BOCCARA, 18, PLACE BELLECOUR - TÉL. 37-19-19

Dario Boccara
EXPERT AU COMITÉ SUPÉRIEUR DES DOUANES

L'ŒIL REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 120 · DÉCEMBRE 1964

Rédaction: 3 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'Œil du décorateur: Jeannie Dumesnil
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 1 rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Le Trésor des Habsbourg
par Hermann Fillitz, conservateur au Kunsthistorisches Museum de Vienne . . . 2
Los Museos Nuevos, *par Walter Vitzthum* . . . 12
L'Equitation, *par Sarane Alexandrian* . . . 20
Henri Michaux, précurseur, *par Alain Jouffroy* . . . 28
Universal Limited Art Editions, *par Henri Zerner* . . . 36
Livres sur l'art . . . 44
Beaux objets sur le marché . . . 52

L'ŒIL du décorateur

Le village du Merlier au Cap Camarat . . . 60
L'appartement d'Alexandre . . . 68
Cadeaux . . . 76

Photographies

Photographies en noir: *Service photographique du Kunsthistorisches Museum, Vienne;* Le Trésor des Habsbourg; *Francisco Ontañón, Foto Mas:* Los Museos Nuevos; *Studio Loberka:* L'équitation; *Photopress - Ch. Baer, Maurice Poplin:* Henri Michaux, précurseur; *J.-P. Lelair, M. Lavrillier, Nelly Delay:* Beaux objets sur le marché; *Pierre Joly-Vera Cardot, Marc Lavrillier:* Le village du Merlier; *Pierre Berdoy:* L'appartement d'Alexandre; *Marc Lavrillier:* Cadeaux.

Photographies en couleurs: *S.C.A.L.A.: page de couverture et page 12; Service photographique du Kunsthistorisches Museum, Vienne: pages 9, 10 et 11; Giraudon: page 27; Service photographique du Stedelijk Museum: pages 41 et 42; Marc Lavrillier: pages 61 et 62; Pierre Berdoy: pages 71 et 72.*

Notre couverture: « *La Maja e los Embozados.* » Tapisserie d'après Goya conservée à l'Escurial.

Notre prochain numéro

Un numéro spécial consacré à quelques aspects de la vie artistique en Italie.

ABONNEMENTS

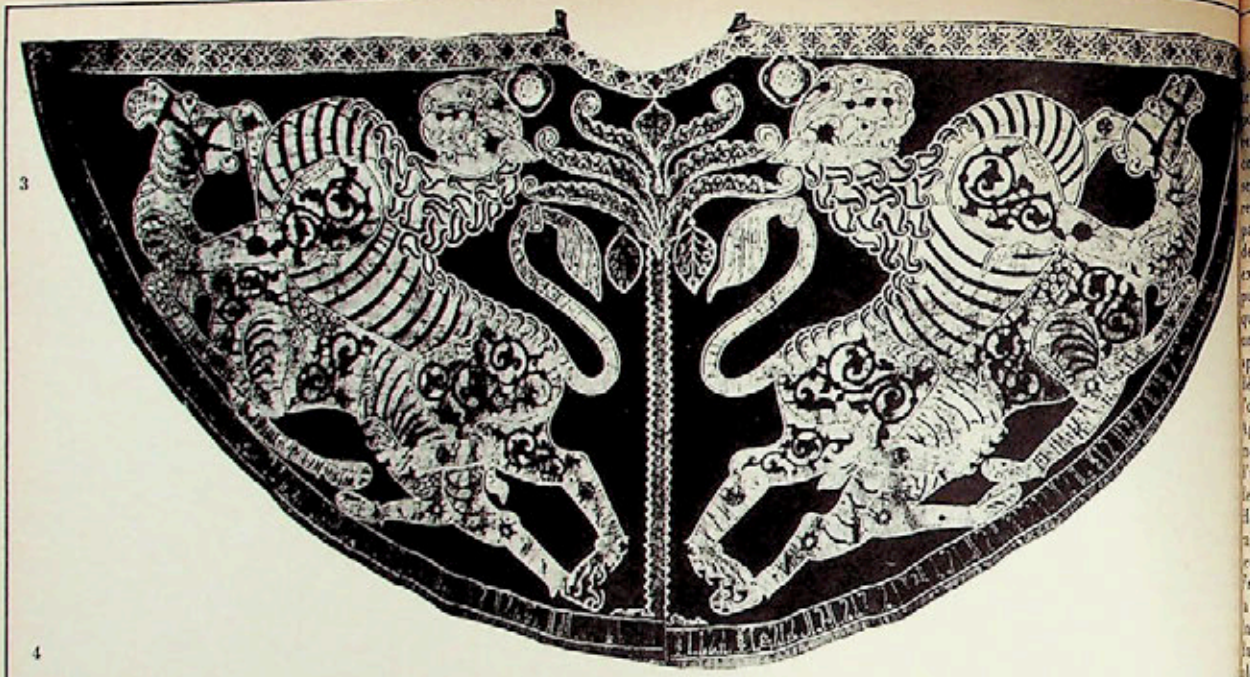
France: *Fr. 80.–;* zone franc *(avec surtaxe pour envoi recommandé):* Fr. 94.–; *G. Bernier, édit., 3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 68.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 930.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 75.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*
Angleterre: *£6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 13 000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra, S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277.*
U.S.A., Canada: *$20.–;* Amérique du Sud *(avec surtaxe pour envoi recommandé):* $23.–. *L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 80.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne)*
mandat postal international
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de Fr. 0,60.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 6.50 • Belgique, 100 francs • Italie, 1300 lires (plus taxes)

LE TRESOR DES HABSBOURG

par Hermann Fillitz

3



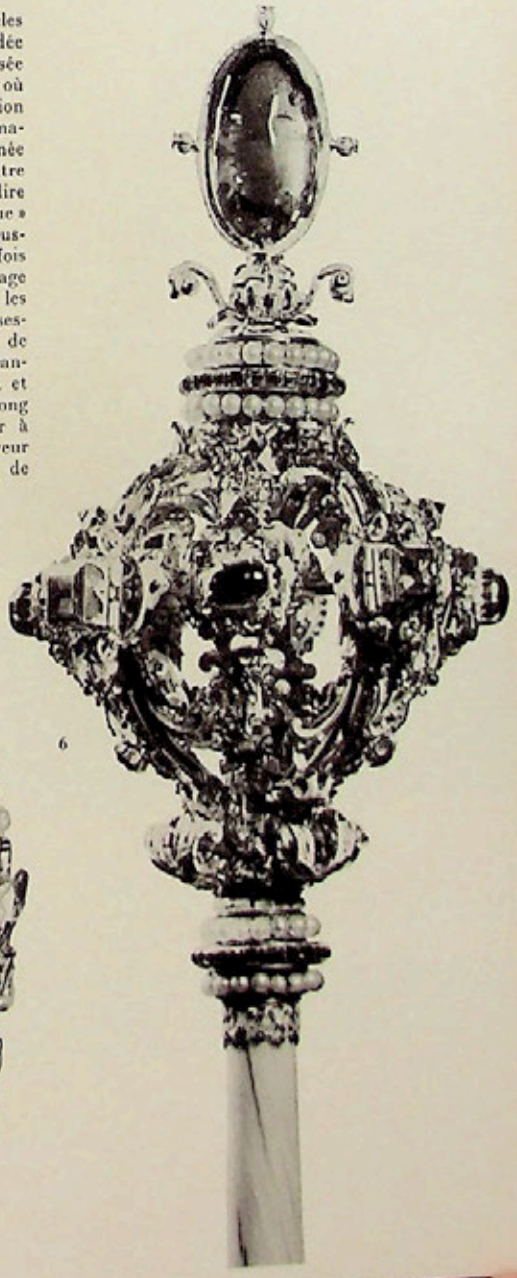
4

Un trésor, cela évoque des richesses de toutes sortes, amassées depuis des temps très anciens. Le Trésor de Vienne, pourtant, ne compte qu'un nombre relativement restreint d'objets, et sa composition actuelle résulte, pour l'essentiel, de décisions prises par l'Empereur François-Joseph. Cela n'empêche pas que l'on se trouve en présence d'une des collections les plus grandioses qui existent au monde, et le flot ininterrompu des visiteurs suffit à prouver l'intérêt qu'elle suscite aujourd'hui encore dans un vaste public. Ces contradictions apparentes s'effacent lorsqu'on considère l'histoire du Trésor de Vienne, dont l'origine remonte au Haut Moyen Âge, et qui ne comprend plus actuellement, que quelques-uns des éléments d'un ensemble prestigieux. La plupart des chefs-d'œuvre accumulés par les Habsbourg au cours des siècles furent rassemblés au Kunsthistorisches Museum, sous le règne de l'Empereur François-Joseph, afin de témoigner de la protection éclairée que la Maison Impériale avait accordée aux arts. C'est dans ce musée que se trouve par exemple une splendide collection de vases en pierres semi-précieuses taillées, la plus importante qui existe au monde (voir page 9). Le Trésor, en revanche, si l'on excepte quelques objets de prix qui servaient autrefois à la Cour dans les circonstances solennelles, comprend seulement des insignes de l'Empire et des décorations des ordres de chevalerie, qui illustrent la signification du rôle historique joué au cours des siècles par la Maison de Habsbourg. L'idée de commémorer ainsi la gloire passée de la dynastie naquit à une époque où sa prépondérance dans la Confédération Germanique commençait à être menacée, et elle fut mise à exécution l'année même où le Roi de Prusse prit le titre d'Empereur d'Allemagne, c'est-à-dire en 1871. La « protestation pacifique » contre la nouvelle hégémonie prussienne s'éleva pour la première fois en 1864, sous la forme d'un ouvrage monumental de Franz Bock sur les insignes qui étaient alors en la possession des Habsbourg. Il s'agissait de rappeler aux princes allemands la grandeur de la maison impériale, l'éclat et les droits que lui conférait son long passé; on espérait ainsi contribuer à faire pencher leur décision en faveur de l'Autriche. En 1871 on décida de

Pages 2 et 3: **1.** Le gobelet de la cour de Bourgogne. *Bourgogne, entre 1425 et 1450. Cristal de roche, or, émail, perles, diamants, rubis. Haut. 46 cm.* **2.** Couronne de l'empereur Rodolphe II, *devenue en 1804 la couronne de l'Empire autrichien. Prague, atelier de la cour impériale, 1602. Or, émail, diamants, rubis, un saphir, perles. Haut. 28,6 cm.*

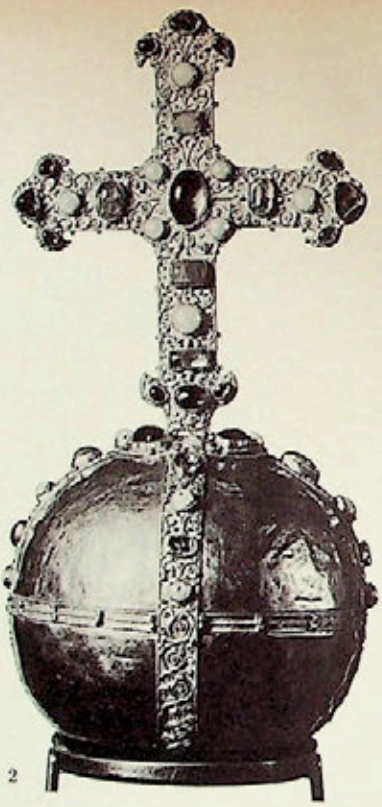
Ci-contre et ci-dessous: **3.** Chape du couronnement du Saint Empire Romain. *Palerme, Atelier royal. 1133-1134. Longueur: 342 cm.* **4.** Bassin et aiguière *utilisés pour le baptême des Habsbourg. Allemagne du Sud, 1571. Or et émail. Haut. de l'aiguière: 34,5 cm. Diam. du bassin: 61,5 cm. Cette garniture est le cadeau de mariage offert par la province de Carinthie à l'Archiduc Charles d'Autriche et à Marie de Bavière. Au centre,* burette *employée lors des baptêmes, à la place de la grande aiguière. Prague, atelier, de la cour impériale, début du XVII^e siècle. Or, émail, rubis. Haut. 15,5 cm.* **5.** La couronne d'Etienne Bocskay. *Origine turque, début XVII^e siècle. Or, nielle, rubis, émeraudes, turquoises, perles. Haut. 23,5 cm.* **6.** Sceptre de l'empereur Matthias, *devenu en 1804 le sceptre de l'Empire autrichien. Œuvre d'Andréas Osenbruck, orfèvre de la cour de l'Empereur Matthias. Prague, 1612-1615. Corne de narval, émail, diamants, rubis, un saphir, perles. Longueur 75,5 cm.*

5

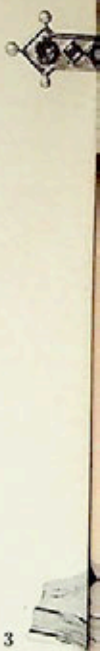


6

1



2



3

4

1. Le manteau impérial *d'Autriche. 1830. Exécuté par Johann Fritz à Vienne. Velours rouge cerise brodé d'or.*

2. Le globe du Saint Empire Romain. *Allemagne de l'Ouest (Cologne?), 2e moitié du XIIe siècle. Or, filigrane d'or, pierres précieuses et perles. Haut. 21 cm.*

3. Croix du serment de l'Ordre de la Toison d'Or. *Or, perles, rubis, saphirs. Bourgogne, vers 1430. Haut. 36 cm.*

4. Miniature de l'évangéliaire impérial. *Ecole du Palais, Reims (?) Fin du VIIIe siècle. Parchemin teint en couleur pourpre. 32,4×24,9 cm.*

donner à cette « protestation » une forme tangible, et de constituer le Trésor de Vienne, dont le contenu n'a pas changé depuis cette date. Il forme un témoignage visible et durable de la grandeur passée de l'Occident, que peu d'autres villes au monde peuvent offrir.

Les objets rassemblés à Vienne sont remarquables en effet, non pas seulement par leur perfection artistique, mais par l'importance des grands faits historiques qu'ils évoquent. La collection se divise en trois parties: elle comprend les insignes et les joyaux du Saint Empire Romain, le trésor de l'Ordre de la Toison d'Or, et les insignes privés des Habsbourg qui devinrent en 1804 les emblèmes officiels de l'Empire d'Autriche. Parmi les joyaux du Saint Empire Romain se trouvent des objets qui étaient conservés dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et n'en furent retirés que pour les empêcher de tomber aux mains des armées françaises de la Révolution. Ils étaient considérés comme des reliques ayant appartenu à Charlemagne. Cette tradition est fondée, du moins pour l'évangéliaire, sur lequel le souverain prêtait serment lors de son couronnement (voir page 6). Il s'agit d'un précieux manuscrit de parchemin teint en pourpre, qui fut écrit à la cour de Charlemagne à Aix juste avant 800. Les deux autres reliques sont en réalité beaucoup plus récentes, mais elles figuraient à tous les couronnements, où elles devaient symboliser la continuité entre le premier Empereur d'Occident et chacun de ses successeurs élus. La cérémonie du sacre se déroulait à l'origine en règle générale dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, où le nouvel Empereur prenait solennellement place sur le trône de Charlemagne. Ce fut au XVI^e siècle que pour la première fois le souverain fut couronné à Francfort, où avait lieu l'élection. C'est seulement à l'issue de l'élection et du couronnement que le prince choisi pouvait recevoir du Pape le titre d'Empereur.

Les insignes impériaux étaient à l'origine confiés à la garde de chaque monarque. Les plus anciens datent des X^e et XI^e siècles, notamment la couronne fabriquée peut-être pour le sacre d'Othon le Grand en 962 (voir page 11). Elle exprime la conception que le Haut Moyen Age se faisait de la dignité impériale. Par sa forme elle réunit les deux coiffures que portaient les empereurs romains: la couronne de lauriers, qu'imite le cercle, et le casque impérial auquel est emprunté l'arceau qui la surmonte. Aux emblèmes de la Rome impériale s'allient des éléments qui ont une signification théologique: la plaque frontale de la couronne est incrustée de douze pierres précieuses figurant les douze apôtres, auprès desquels l'Empereur prend le treizième rang, et au-dessus de cette plaque se dresse la croix d'or également ornée de pierreries qui symbolise l'éternelle victoire du Christ au nom de qui l'Empereur règne en ce monde. La couronne enfin est de forme octogonale, car le chiffre huit au Moyen-Age représente la perfection et l'éternité. Elle est donc l'emblème de l'empire céleste et éternel du Christ, dans lequel tous les royaumes de la terre trouveront leur accomplissement. En tant que représentant du Christ l'Empereur a le pas sur les apôtres, et par conséquent sur leurs successeurs, les évêques. Les autres insignes qui datent du XI^e et du XII^e siècle expriment tous également le caractère divin de la mission dont est chargé le monarque. La croix impériale contenait la lance dont avait été transpercé le corps du Christ et un fragment de la vraie croix, ces deux reliques devant être, entre les mains de l'Empereur, des armes qui lui assureraient le succès. Il faut encore citer l'épée, et le globe surmonté de l'emblème victorieux de la croix, qui symbolise la souveraineté universelle. Ces insignes n'étaient donc pas seulement le gage de la dignité impériale. Ils en soulignaient surtout l'origine divine, car l'Empereur était le représentant direct du Christ, en qui le Haut Moyen Age voyait le roi de ce monde. Et qui plus est, c'était par la possession du trésor impérial, et de la couronne transmise à chaque monarque par son prédécesseur, que les Empereurs établissaient la légitimité de leur pouvoir.

Nous sommes donc en présence, non pas seulement de splendides joyaux et pièces d'orfèvrerie, dont il est d'ailleurs le plus souvent impossible de connaître avec certitude le lieu d'origine, mais de symboles qui communiquaient à leurs possesseurs un peu de la force qu'ils représentaient.

Le manteau qui figure dans le trésor impérial (voir p. 6) est relativement récent. Le souverain avait naturellement de tout temps possédé des vêtements liturgiques qu'il portait lors de la cérémonie du couronnement. La chape s'inspirait du manteau des empereurs romains et était analogue à celle des évêques. Le premier manteau impérial que nous possédions aujourd'hui (voir p. 4) est celui que Frédéric II revêtit pour son couronnement à Rome en 1220, et qui fut composé de pièces tirées du fabuleux Trésor des rois de Sicile, auxquelles quelques morceaux seulement furent ajoutés. On y retrouve donc des étoffes prestigieuses comme le manteau de couronnement qui fut fabriqué dans un atelier de la cour de Palerme pour le roi Roger II, en l'an 562 de l'Hégire, soit en 1133/34 de notre ère. Une inscription en caractères arabes, le long de la bordure, nous donne ce renseignement et ajoute que ce furent des artisans musulmans qui travaillèrent pour le roi chrétien. Ce manteau qui ressemble aux mosaïques éclatantes du temps des rois normands de Sicile montre deux lions victorieux, emblèmes de la maison royale, de part et d'autre d'un palmier, figurant l'arbre de vie.

Pendant le Haut Moyen-Age, les insignes régaliens étaient inséparables de la personne du souverain, qui en assumait lui-même la garde. A partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, ce lien commença à se desserrer. Sous l'influence de nouveaux courants spirituels ces objets furent de plus en plus transformés en reliques qu'on vénérait, et qu'on associait plus étroitement à la figure de Charlemagne. Dans les cérémonies religieuses, on les montrait au peuple des croyants qui avaient foi en leur pouvoir miraculeux dans les domaines les plus divers. La plus ancienne manifestation publique de

1. Le sabre de Charlemagne. *Europe orientale (Hongrie?), 2e moitié du IXe ou Xe siècle. Bois, peau de poisson, or, argent doré, pierres précieuses; lame d'acier incrustée de cuivre doré. On a pensé autrefois que ce sabre était un don d'Haroun al Raschid à Charlemagne ou une pièce du butin de Charlemagne sur les Avares.*
2. Broche du Trésor de Bourgogne. *Pays-Bas, v. 1450. Diam. 5 cm.*
3. *Détail de la* chasuble de la Toison d'Or*: Le Baptême du Christ. Bourgogne (Bruxelles?), entre 1425 et 1475. Fils d'or et d'argent. Soie, velours, perles, pierreries sur fond de toile*

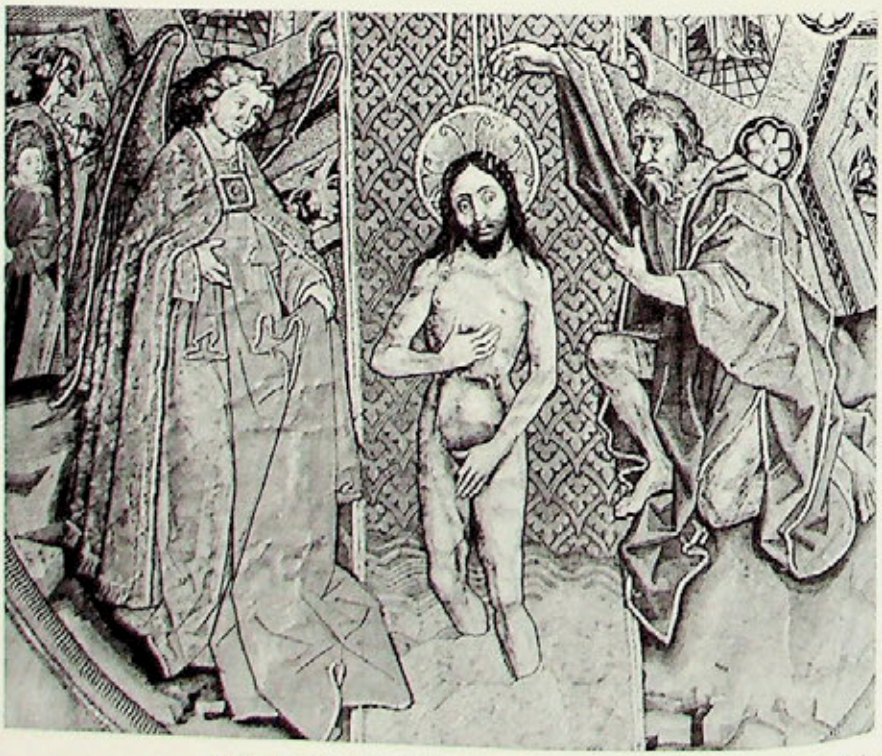
1

2

cette dévotion qui nous soit connue eut lieu en 1315 à l'occasion du mariage de Frédéric le Beau et d'Isabelle d'Aragon. Le résultat fut que l'Empereur finit par perdre la garde du trésor. Il fut confié en 1424 par l'Empereur Sigismond à Nuremberg, cité libre de l'Empire, qui devait le conserver de façon permanente. A partir de cette date chaque souverain porta les insignes de son pouvoir une seule fois dans sa vie, le jour de son couronnement. Les insignes impériaux étaient cependant montrés en public solennellement à Nuremberg une fois par an, jusqu'au moment où, en 1523, la ville passa au protestantisme. Ils perdirent alors leur pouvoir symbolique et leur caractère de relique. Ils n'en demeurèrent pas moins, grâce à la tradition, des objets sacrés qui étaient employés à chaque couronnement. En 1806, lorsque seize Etats allemands se groupèrent pour former la Confédération du Rhin et passer dans le camp de Napoléon, l'Empereur François II annonça la dissolution du Saint Empire Romain Germanique. Le trésor impérial était déjà alors conservé dans la « Schatzkammer » du Château de Vienne. Il avait été enlevé d'Aix-la-Chapelle et de Nuremberg juste à temps pour le soustraire à l'avance des armées françaises révolutionnaires, et transporté à Vienne. Le rêve d'une restauration du vieil empire persista cependant tout au long du XIXe siècle, et prit des couleurs de plus en plus romantiques. L'aboutissement de ce rêve, que devait bientôt suivre un terrible réveil, fut le « Reich » de Hitler. Celui-ci voulut rendre manifeste le lien entre son « empire de mille ans » et l'ancien Empire d'Occident — lequel avait d'ailleurs duré plus de mille ans — né de l'idée chrétienne d'un royaume universel, transcendant les diverses nationalités. Dans ce but, il fit transférer le trésor impérial à Nuremberg, où il fut exposé dans la maison des congrès du parti national-socialiste. A la fin de la guerre, les joyaux, heureusement intacts, regagnèrent Vienne.

C'est le général français, Jourdan, qui avait conquis Aix-la-Chapelle en 1794 et Nuremberg en 1796. Ce fut également pour échapper à Jourdan que le trésor de l'Ordre de la Toison d'Or fut en 1794 envoyé de Bruxelles à Vienne, où l'ordre a encore aujourd'hui son siège, et où ses insignes les plus précieux sont conservés dans la « Schatzkammer ». Il s'agit d'un nombre relativement restreint d'objets, qui étaient effectivement indispensables à la vie de l'Ordre.

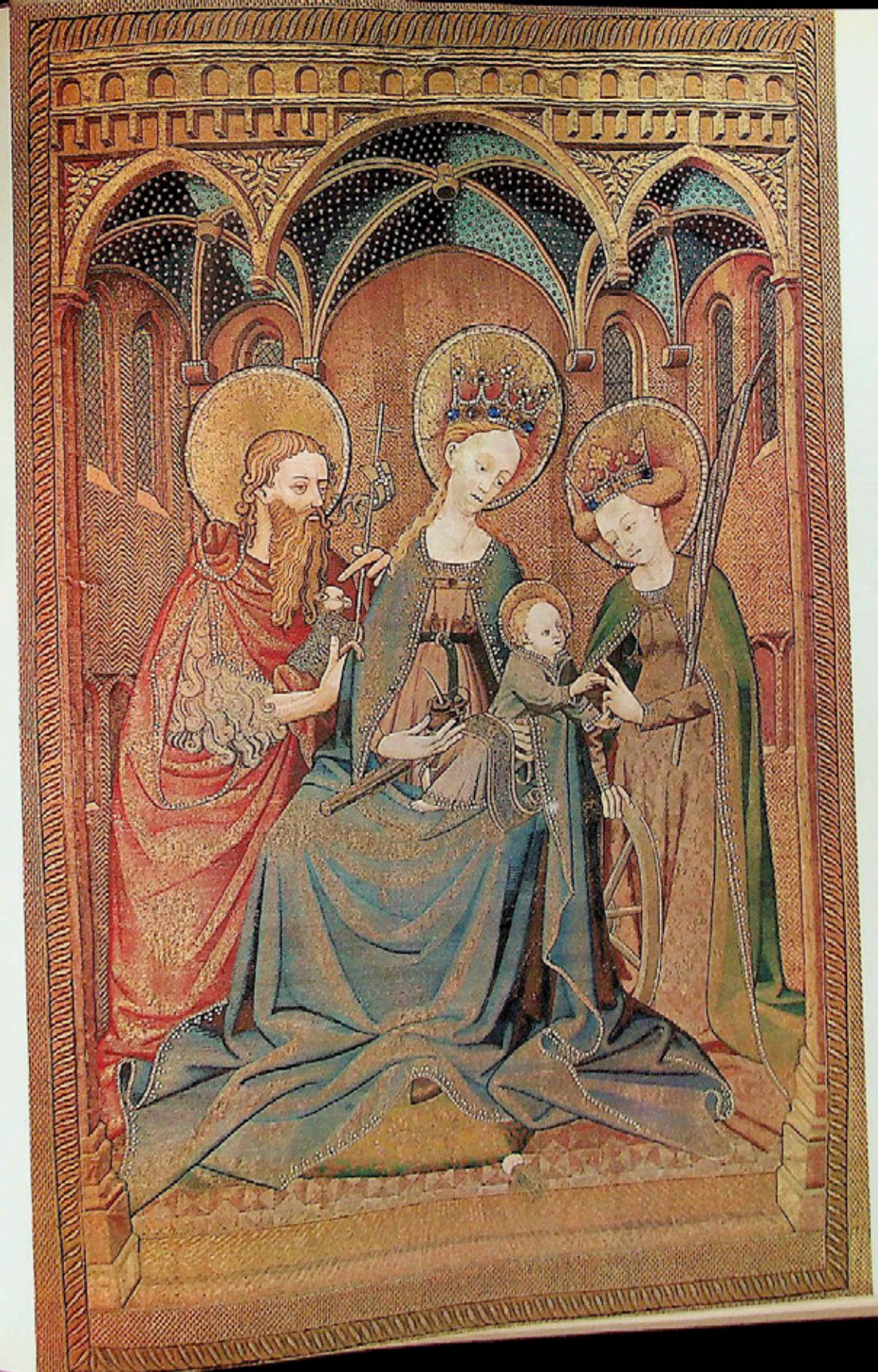
(Suite en page 80)



3

Page ci-contre: *Détail de* l'antependium *des ornements de l'Ordre de la Toison d'Or:* Le mariage mystique de sainte Catherine.

Pages 10 et 11, de gauche à droite: Bouquet de pierreries *de l'Impératrice Marie-Thérèse, exécuté par J. M. Grosser, joaillier de la cour de Vienne, vers 1750. Haut. 49 cm. Argent, cristal de roche, pierres diverses.* — Vase à fleurs. *Augsbourg, fin du XVIIe siècle. Haut. 25 cm. Argent doré, émail, pierres précieuses.* — La couronne du Saint Empire. *Reichenau (?), vers 962 (?), avec additions postérieures. Haut. 15,6 cm. (plaque frontale) 9,9 cm. (Croix). Or, filigrane d'or, pierreries, perles, émail.*



SALOMON

Los Museos Nuevos

PAR WALTER VITZTHUM

L'ouverture de deux nouveaux musées à l'Escurial marque le quatrième centenaire du voeu par lequel Philippe II décida la construction du monastère

S. Lorenzo por la parte de levante, donde hicieron los Reales de Madrid la grande y gran

Cette peinture du début du XIXe siècle montre une parade de troupes devant la partie orientale du monastère, celle qui abrite aujourd'hui le musée de peinture.

Page ci-contre, en haut: Tintoret: Madeleine aux pieds du Christ.

Velasquez: Jacob reçoit la tunique de Joseph.

Le *Patrimonio Nacional* — organisation privée qui, avec l'appui direct du gouvernement, s'est chargée de l'entretien des sites historiques en Espagne — a marqué le quatrième centenaire de la réalisation du vœu fait par Philippe II à saint Laurent — l'Escurial — par l'ouverture de deux nouveaux musées, l'un consacré à la documentation de la construction du monastère, l'autre aux tableaux. Tous les deux constitueront dèsormais des étapes obligatoires pour le visiteur en Espagne.

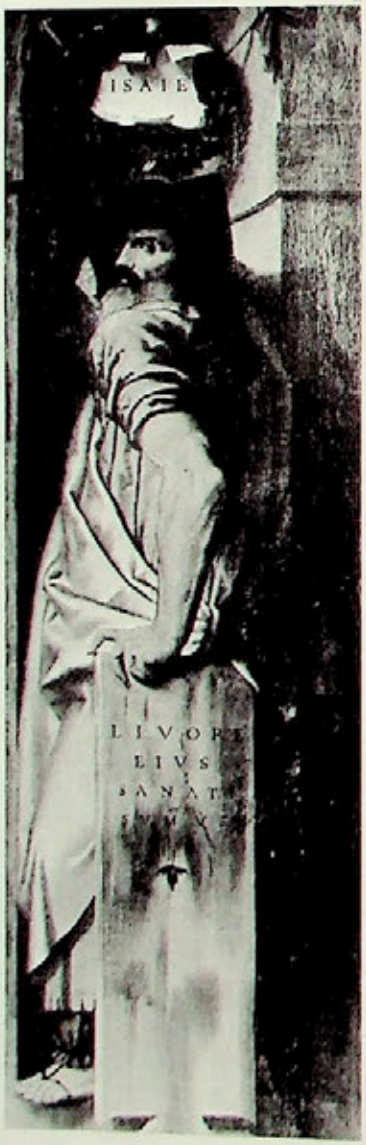
Le premier — une création ex novo — est installé dans une suite de salles en enfilade, au sous-sol de la section qui,

dans l'ensemble immense de l'Escurial était réservée à la demeure royale. L'autre est situé dans les salles derrière l'abside de l'église de Saint-Laurent autour d'un petit cloître qui, au-delà du grand rectangle du monastère, en continue l'axe vertical: c'est le manche du gril de saint Laurent. L'intérêt immédiat se concentre, bien entendu, sur les tableaux. Dispersées autrefois dans les salles capitulaires, la sacristie et un peu partout ailleurs, les pièces les plus importantes se trouvent maintenant réunies dans un musée et ne font donc plus partie du circuit des visites guidées où il était impossible de leur rendre justice individuellement. Tout visiteur qui recherche dans un tableau plus qu'une simple impression visuelle approuvera le principe de la nouvelle installation.

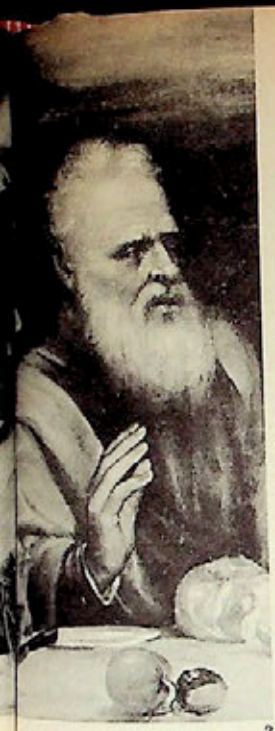
La concentration de toutes les richesses picturales de l'Escurial dans un seul musée, aussi souhaitable qu'elle soit, reste bien entendu hors du possible et on constate que, parmi les Flamands surtout, beaucoup de tableaux se trouvent encore le long des chemins tortueux que l'on doit parcourir en troupeau à la suite d'un guide dans d'autres parties du palais. L'Escurial est après tout, d'abord monastère, ensuite site royal, et seulement en dernier lieu, musée. Que les différentes fonctions se gênent parfois ne surprendra pas et il en résulte toujours des désagréments pour le visiteur: l'ancienne église du couvent, par exemple, qui renferme le chef-d'œuvre du Titien en Espagne, le grand *Martyre de saint Laurent*, reste formellement fermée à tout visiteur jusqu'au règlement d'une querelle entre les moines et le Patrimonio Nacional. Et passons sous silence le Crucifix en marbre de Cellini conservé dans une niche à l'intérieur de la façade de l'église et stupidement brisé il y a peu de temps à l'occasion d'un spectacle organisé dans la cour devant l'église. D'autre part, la sacristie, dont l'incomparable tableau d'autel, la *Santa Forma* de Coello, continue la perspective de l'intérieur de l'église, sert encore de galerie ou plutôt de dépôt: les tableaux de deuxième choix de Luca Giordano s'y trouvent réunis.

Exception faite du grand Titien et du Coello qui restent objets de culte, le nouveau musée contient tout ce que l'Escurial possède de plus précieux en tableaux: ainsi, parmi les Flamands, le grand *Ecce Homo* en forme de tondo de Bosch, le *Paysage avec saint Christophe* de Patenier, de Dürer la suite des aquarelles totalement oubliées jusqu'il y a trente ans. Parmi les Italiens, l'accent est mis sur la riche collection vénitienne, école de prédilection de

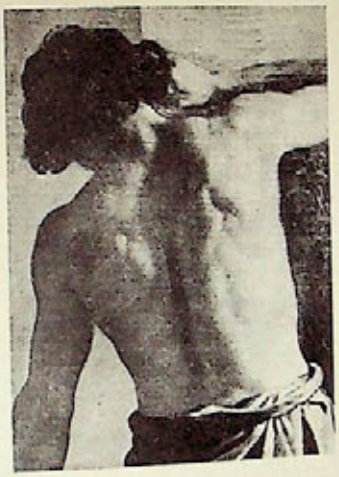
1 2



1-2. *Moretto da Brescia:* Le prophète Isaïe. La sibylle Erythrée. **3.** *Titien:* La Cène. *Détail.* **4.** *Velasquez:* Jacob recevant la tunique de Joseph. *Détail,* **5.** *La salle centrale du nouveau musée est dominée par* Le martyre de saint Maurice. *du Greco. A gauche, tapisserie de la série des Batailles de Charles-Quint en face du* Jardin des Délices, *d'après Jérôme Bosch.*



3



4

Charles-Quint qui en transmit le goût à son fils, exposée pour l'essentiel dans deux salles avec l'*Adoration des Mages* et le *Saint Jérôme* du Titien, la *Cène* du même maître (pp. 14-15), la *Madeleine aux pieds du Christ*, du Tintoret (page 12), grand tableau qui garde la spontanéité d'un bozzetto, plusieurs Bassano et Véronèse et, très médiocres en pareille compagnie, les deux panneaux de Federico Zuccaro qui, appelé en Espagne pour la décoration de l'Escurial, ne sut pas garder l'estime de Philippe II et on en voit bien la raison. L'autre artiste rejeté par le roi, El Greco, occupe en revanche avec éclat la salle centrale du nouveau musée (page 15) et avec le tableau même qui provoqua la censure

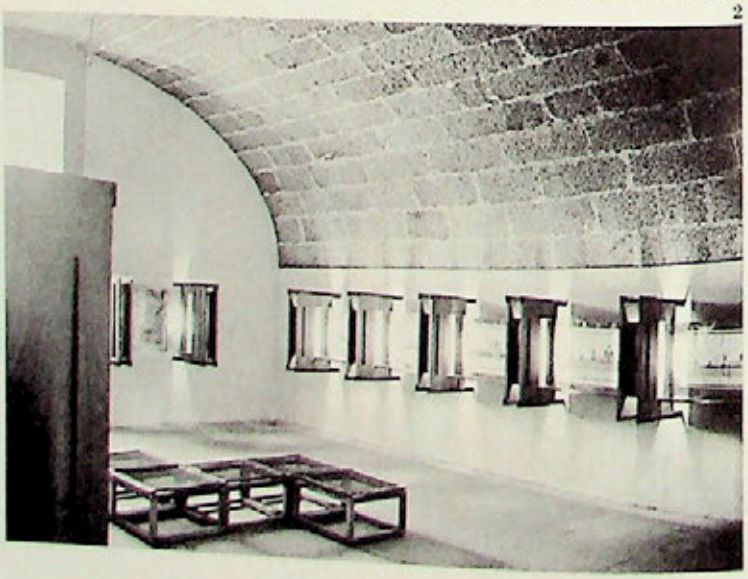
5

1

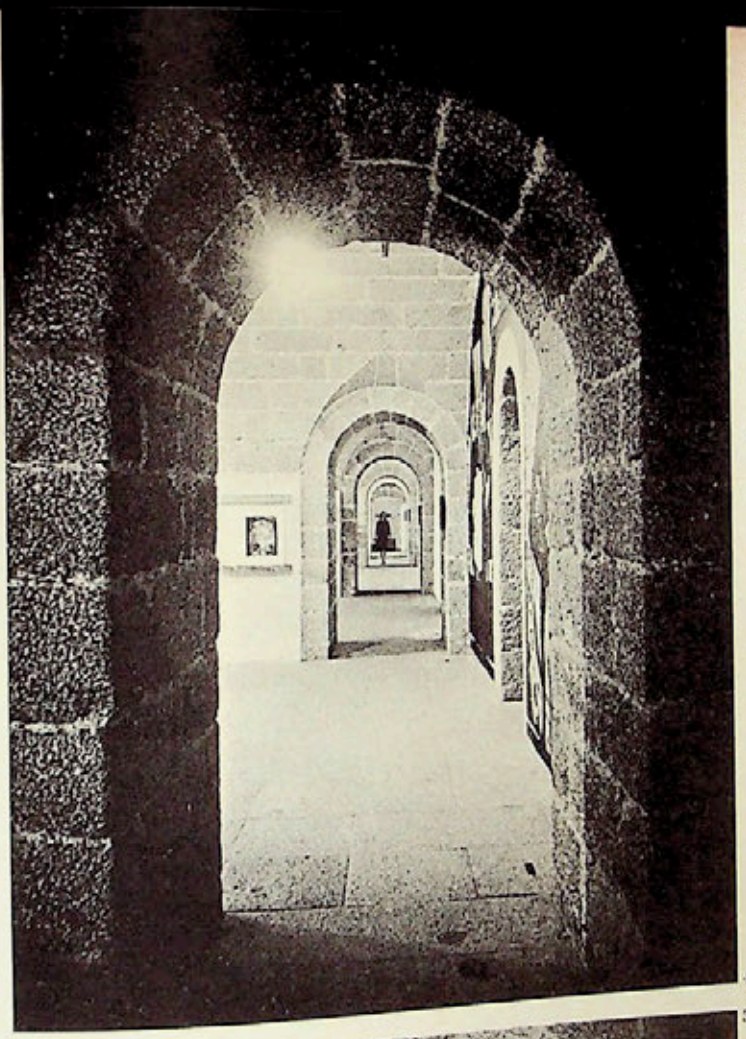
1. *L'une des nouvelles salles où sont exposés les tableaux vénitiens dont la présence à l'Escurial s'explique par la prédilection de Charles-Quint pour les peintres de cette école.*

2-5. *Le musée retraçant l'histoire de la construction du monastère vient d'être installé au sous-sol, dans la partie de l'Escurial qui était réservé à la demeure royale. Ci-contre, la présentation des dessins de Juan de Herrera, architecte de l'édifice. En page de droite, la succession des salles et des portes en plein-cintre. Au-dessous, une maquette du monastère exécutée au siècle dernier.*

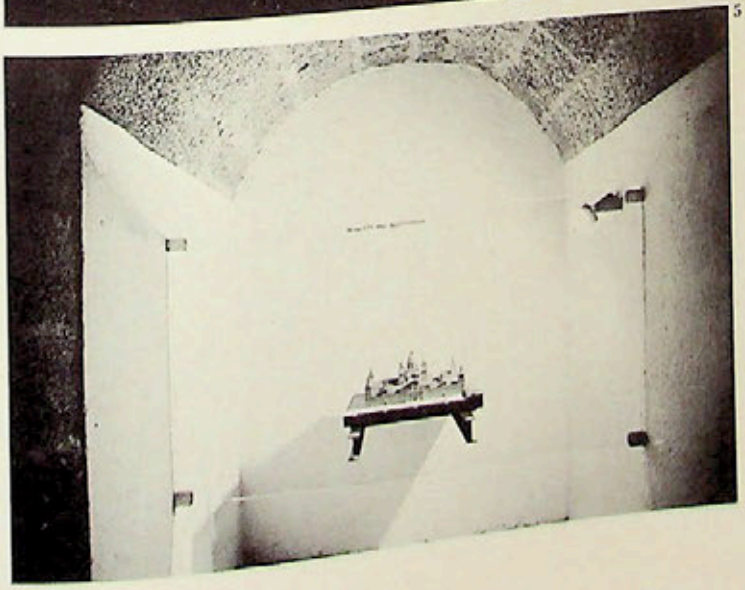
2



3



4



5

de Philippe II: l'incomparable *Martyre de saint Maurice* peint pour un des autels de l'église et remplacé aussitôt par l'œuvre — encore en place — d'un quelconque maniériste. Dans la même salle nous voyons en face du *saint Maurice* la grande *Crucifixion* de Roger van der Weyden d'un rouge saisissant et aux murs latéraux deux tapisseries de l'époque de la construction du monastère: une pièce de la série des batailles de Charles-Quint et l'extraordinaire réinterprétation du *Jardin des Délices* de Bosch par les tapissiers flamands du XVI^e^ siècle qui ajoutèrent une bande de couleur d'une vivacité inconnue jusqu'à l'époque expressionniste. L'autre musée, consacré à la construction du bâtiment de l'Escurial, frappe moins par les objets qu'il contient que par leur présentation. Ou plutôt d'abord par le bâtiment même. Véritable musée de pierre, il s'impose de prime abord par la masse de ses murs et le poids de ses voûtes. Les objets peu importants en eux-mêmes, exception faite des dessins de Juan de Herrera, l'architecte en chef de l'Escurial, sont exposés à l'italienne, c'est-à-dire, dans un cadre à la fois abstrait et baroque auquel nous a habitués le Castello Sforzesco à Milan. On nous montre tout, des clous jusqu'aux girouettes en passant par les truelles, toujours par séries de cent, de manière à produire des motifs décoratifs le long des murs. Personne n'objectera à un peu de cirque dans un musée moderne, mais le fait reste que l'Escurial est l'endroit le moins adapté à ce genre de jeu. La collection des vues du monastère et les plans qui donnent une idée exacte de la conception propre à l'architecte du roi sont ici ce qu'il y a de plus valable.

Une véritable critique négative doit d'ailleurs se limiter à un champ assez restreint. A part trois ou quatre tableaux portant des attributions manifestement fausses, seules quelques expériences à vrai dire puériles heurtent le visiteur. La charte, par exemple, qui indique par des bâtonnets le montant des *reales* avec l'équivalent en pesetas et en dollars, qui furent dépensés pour la construction du monastère, ou la galerie des photographies représentant les artistes actifs à l'Escurial, rangées comme les patères d'un vestiaire. Mais de pareilles inepties se rencontrent dans tous les musées du monde: il suffit de penser à l'affreuse signalisation routière dans le hall du Louvre interdisant l'entrée aux talons hauts.

Les indications erronées que l'on trouve sur plusieurs tableaux sont chose plus grave et pour cette raison: elles révèlent la désinvolture du Patrimonio Nacional à l'égard d'une documentation strictement scientifique des œuvres d'art à sa charge. Les difficultés faites aux savants, lorsqu'ils désirent obtenir des photographies, par exemple, sont une autre preuve de cet état d'esprit. Il est évident que le Patrimonio Nacional ne vise que la masse des touristes et ne se préoccupe guère des quelques spécialistes amoureux des choses espagnoles. Point de vue assez borné puisque ce sont bien les spécialistes d'aujourd'hui qui ouvrent la voie aux touristes de demain. Nous ne mettons nullement au nombre des attributions fausses certains cas dont l'interprétation reste subjective: par exemple, le charmant tableau de petit format de la *Sainte Famille* sur cuivre récemment découvert sous les combles du monastère pendant les travaux de réfection et maintenant exposé dans un cadre peut-être un peu trop sensationnel comme une œuvre anonyme du XVIII[e] siècle, alors qu'il s'agit certainement d'une œuvre du XVII[e] siècle de la main de Romanelli. Nous pensons plutôt à des tableaux très connus comme les panneaux de Moretto da Brescia (page 14) cités comme des chefs-d'œuvre par tous les historiens qui se soient jamais intéressés à ce maître, et inexplicablement exposés à l'Escurial sous l'étiquette « Anonyme florentin », ou au *Noli me tangere* exposé comme Véronèse, alors qu'il se trouve mentionné dans les inventaires, et à juste titre, comme un tableau de Luca Giordano. Le Patrimonio Nacional nous répondra que l'essentiel est de présenter dignement les richesses artistiques espagnoles au public. Position si bien fondée qu'il est après tout difficile de l'attaquer.

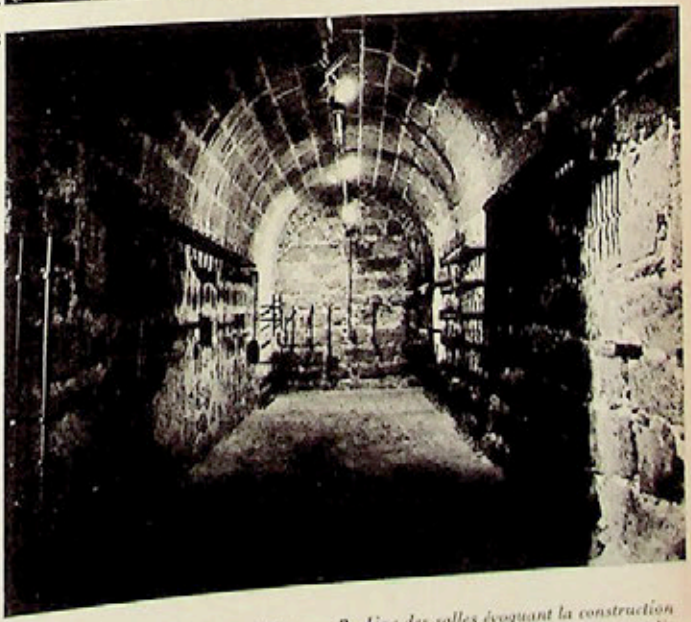
Si vous voulez en savoir davantage

Lisez la récente publication du Patrimonio Nacional: El Escorial. 1563-1963. 4º Centenario de la Fundacion del Monasterio de San Lorenzo el Real. *Le premier volume est consacré à l'histoire et à la littérature, le second à l'architecture et à l'art.*

1

2

3

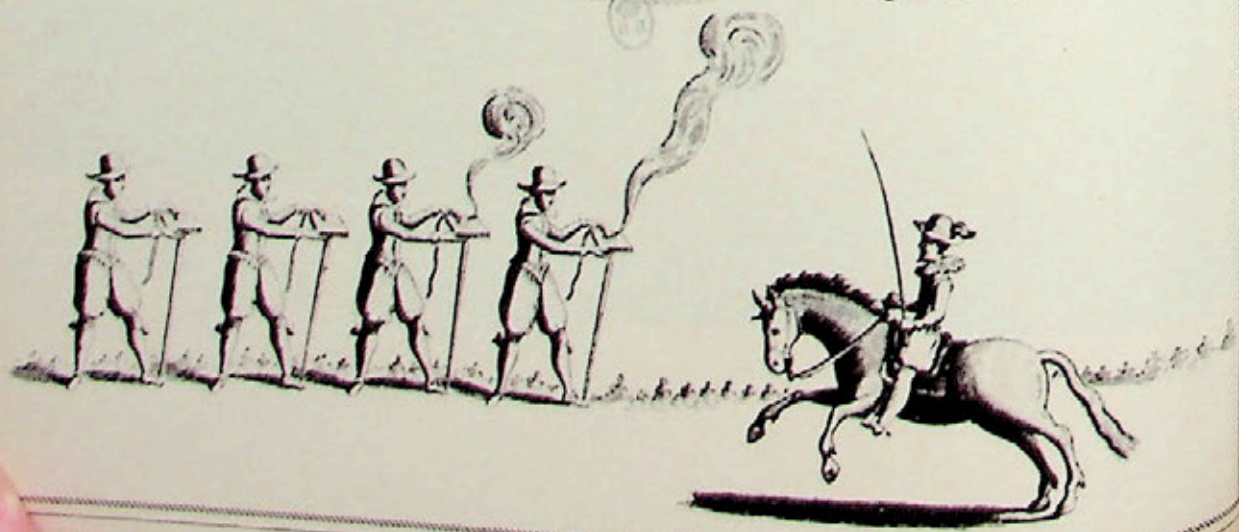


1. *Le Guerchin:* Loth et ses filles.

2. *Velasquez:* Jacob recevant la tunique de Joseph.

3. *Une des salles évoquant la construction de l'Escurial: ici, présentés en panoplie serrée, les ustensiles qui servaient à la fonte du plomb.*

L'illustration des anciens traités d'équitation réserve à l'amateur d'art plus d'une surprise. En premier lieu, elle lui permet de faire connaissance avec des artistes passablement oubliés, et qui méritent de sortir de l'ombre: tel est, par exemple, Crispian de Pas, qui composa une suite de gravures remarquables pour le *Manège royal* d'Antoine de Pluvinel (1623); ou encore, Abraham van Diepenbeke, un élève de Rubens, qui illustra maints ouvrages de son époque, mais aucun avec plus de talent que la *Méthode et invention nouvelle de dresser les chevaux* de Newcastle (1657). Ensuite, elle lui offre l'occasion de retrouver là des personnalités en vue, qu'il n'aurait peut-être pas cherchées en ce domaine, depuis Charles Parrocel, à qui l'on doit des figures accompagnant l'*Ecole de Cavalerie* de La Guérinière (1733) jusqu'à Horace Vernet, dont trois dessins ornent l'*Ecuyer des Dames* de Pons d'Hostun (1817). En outre, ces images lui donnent en quelque sorte une compréhension plus juste de l'œuvre des grands peintres qui ont représenté par dilection les chevaux: il s'aperçoit que certaines attitudes équestres qu'ils ont fixées, loin d'être arbitraires, correspondent à l'évolution dans le temps de la posture de l'homme à cheval, codifiée par de tels traités. Enfin, elle lui apporte la meilleure référence sur les divers exercices de manège constituant la haute école classique: car les auteurs de ces ouvrages, préoccupés d'exactitude, lorsqu'ils n'en dessinaient pas eux-mêmes toutes les planches, comme firent



L'ÉQUITATION

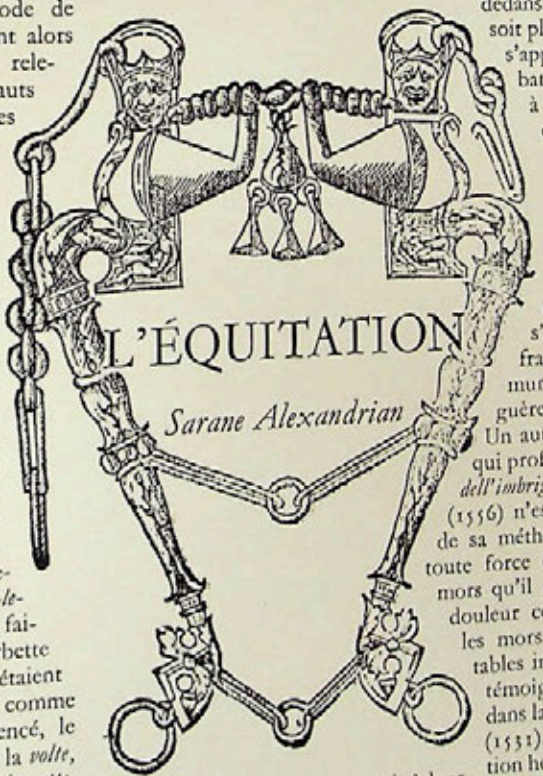
Sarane Alexandrian

Jacques de Solleysel, François de Garsault, le baron d'Eisenberg, dirigeaient parfois avec beaucoup de soin leurs illustrateurs.

L'équitation d'autrefois ne ressemblait en aucune façon à celle d'aujourd'hui. Elle avait évidemment un but pratique, puisque le cheval était le principal moyen de locomotion, et servait aussi bien au combat qu'au voyage; mais elle était également un art raffiné, permettant au cavalier de briller dans les parades et les fêtes équestres. Elle a connu notamment pendant deux siècles, dès la Renaissance, une période de grand style. Les chevaux étaient alors dressés à accomplir des « airs relevés », c'est-à-dire différents sauts en liberté, pareils à des figures de danse; et les moindres gentilshommes apprenaient à les faire exécuter à leur monture. Ces « airs relevés » étaient la *pesade*, la *courbette*, le *mézair*, trois positions du cheval se tenant plus ou moins assis sur les jarrets, et pliant les deux jambes de devant; la *croupade*, saut dans lequel le cheval ramenait sous lui ses membres postérieurs; la *ballottade*, saut analogue où il présentait ses sabots de derrière, de façon à montrer ses fers; la *capriole*, le plus difficile de tous, où le cheval, une fois en l'air, détachait vigoureusement une ruade; et le *pas-et-le-tant*, dit aussi « galop gaillard », faisant alterner le galop, la courbette et la capriole. Ces mouvements étaient complétés par des « airs bas », comme le *passage*, trot mesuré et cadencé, le *piaffer*, ce même trot sur place, la *volte*, cercle décrit par un cheval, la *pirouette*, son action de tourner en pivotant sur un pied de derrière, et le *terre-à-terre*, galop en deux temps où le cheval levait les deux pattes de devant à la fois. Parmi tous ces « airs de manège », la courbette est celui que l'on observe le plus souvent dans l'art. Par exemple, Van der Meulen, soucieux de l'étiquette, représente ainsi tous les cavaliers nobles de ses tableaux, ne réservant les allures naturelles que pour les simples particuliers. Cependant, lorsqu'on n'est pas averti, on risque de confondre la ballottade, la capriole, avec des évocations du galop; les illustrations des manuels nous permettent seules de nous y reconnaître.

Ce n'est qu'à partir du XVI[e] siècle que commencèrent à être publiés des traités d'équitation raisonnée, formant une doctrine sans cesse améliorée. A cette époque, les Italiens comptaient les meilleurs écuyers d'Europe; la noblesse de tous les pays se mettait à leur école; les premiers écrits théoriques sont de leur main. Avant eux, il y avait bien une science équestre, rendue indispensable par les guerres et les tournois du Moyen Age; mais elle s'enseignait oralement, car beaucoup de seigneurs féodaux, tel Duguesclin, ne savaient ni lire ni écrire. Quant à l'Antiquité, ses principes d'équitation, exprimés par un traité de Xénophon, au IV[e] siècle avant J.-C., étaient relativement simples: les étriers n'étaient pas encore inventés, et l'on ignorait le trot, qui ne fut d'usage que fort tard. Donc, en 1550, parut un ouvrage fondamental, *Gli ordini di cavalcare* de Federico Grisone. L'auteur, considéré comme une autorité, avait ouvert à Naples une académie célèbre, et s'était acquis une grande réputation dans le dressage des chevaux de guerre. Son manuel fut traduit en plusieurs langues; ses préceptes appliqués un peu partout. Grisone est l'exemple le plus typique de l'équitation de la Renaissance; la position à cheval qu'il recommande est celle des cavaliers de son temps, l'homme debout dans les étriers; mais il ajoute des modifications personnelles. Il défend que l'on chevauche, comme les chevaliers d'autrefois, la pointe des pieds tournée en dedans. Il veut que l'étrier de droite soit plus court que l'autre, parce qu'on s'appuie toujours de ce côté en combattant; que l'on habitue le cheval à se placer tête basse, en cas de danger, afin de pouvoir mieux se servir de ses armes. Il a recours, contre les chevaux désobéissants, à des brutalités qui font frémir; il conseille de les frapper d'un bâton entre les oreilles, en les menaçant « avec une voix rude et terrible »; et s'ils s'entêtent, de les envoyer « se fracasser le museau » contre une muraille. Ces procédés ne semblaient guère émouvoir ses contemporains. Un autre maître fameux, César Fiaschi, qui professait à Ferrare, dans son *Trattato dell'imbrigliare, maneggiare et ferrare cavalli* (1556) n'est pas moins énergique: le fond de sa méthode consiste à « tirer la bride à toute force de bras ». Quand on a vu les mors qu'il a inventés, on comprend quelle douleur cela causait à l'animal. Du reste, les mors en ce temps-là étaient de véritables instruments de torture, comme en témoignent ceux qui sont reproduits dans la *Maréchalerie* de Laurentius Rusus (1531). Cependant, Fiaschi a une innovation heureuse, celle d'utiliser la musique comme principe de dressage. Il emploie une vocalise spéciale pour chaque exercice de manège, parce que « sans temps et mesure ne se peut faire aucune bonne chose ». Sa renommée fut surpassée par celle de son disciple Pignatelli, qui n'a rien écrit, mais qui forma les plus brillants cavaliers européens.

Salomon de la Broue, élève de Pignatelli, est le premier en France qui ait écrit une méthode, *Le Cavalier françois* (1593). C'était un gentilhomme gascon, attaché à l'écurie de Henri IV et à celle du duc d'Epernon. Il essaya de réformer les abus, et d'introduire quelques idées personnelles dans la tradition italienne. Il est l'inventeur des flexions de l'enco-

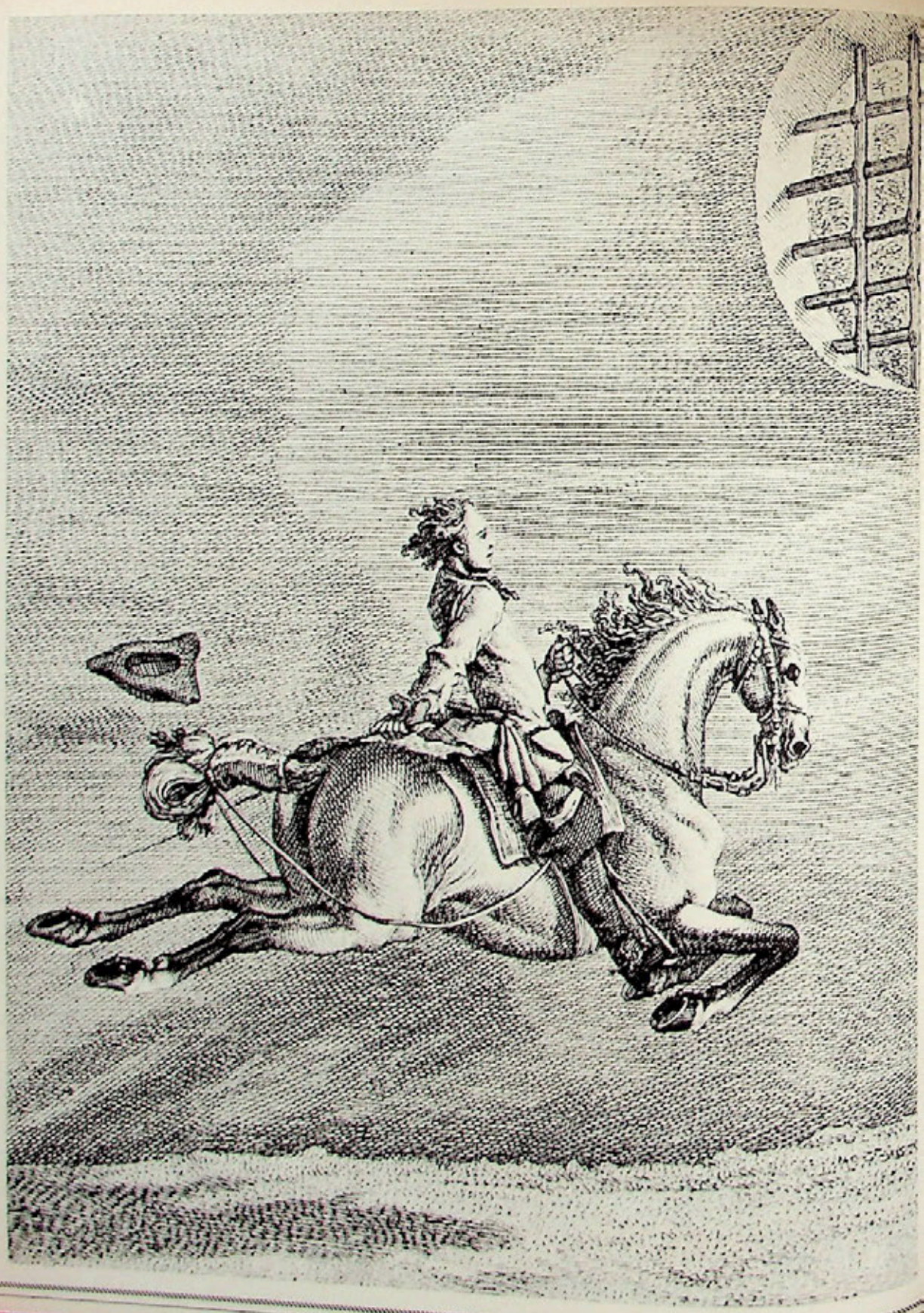


Page ci-contre

Gravures de l'ouvrage de Pierre de la Noue, La Cavalerie française et italienne. *Lyon, 1620. En haut: Evolution d'un cheval sur un parcours en spirale. En bas: Exercice pour habituer le cheval aux coups de feu.*

Ci-dessus

Figure de mors illustrant le traité de Federico Grisone, Gli Ordini di Cavalcare. *Naples, 1550.*

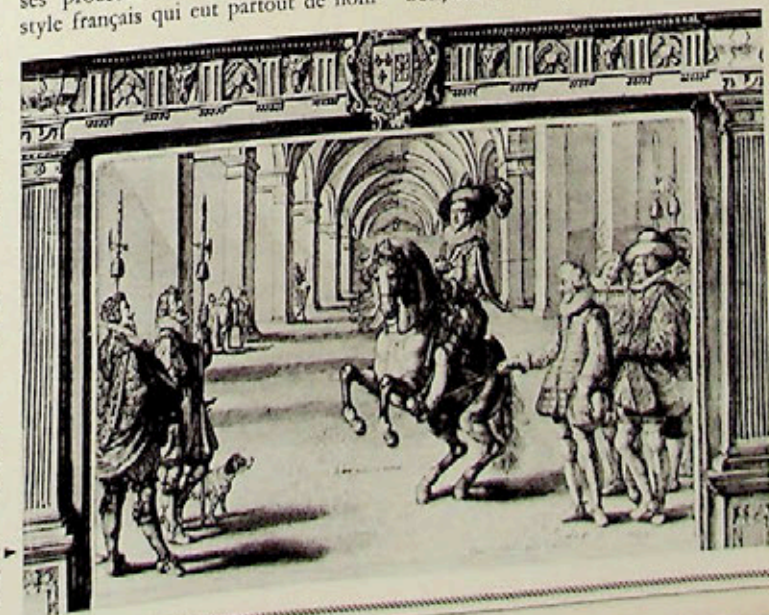


lure pour assouplir le cheval, dont il effectuait le dressage en le piquant avec une perche portant un éperon à son bout. Il s'étend sur le chapitre des chevaux rétifs, pour lesquels il n'est pas plus tendre que ses devanciers. Si son livre est sommairement illustré, *La Cavalerie française et italienne* de Pierre de la Noue (1620) comporte en revanche de nombreuses figures détaillant la façon dont on apprenait alors à monter à cheval. Les manèges étaient découverts, les pistes bordées de talus pour rappeler des routes; des lignes et des cercles étaient tracés sur le sol, afin d'indiquer les directions à suivre. Le cavalier, installé dans une « selle à piquer », c'est-à-dire aux arçons relevés devant et derrière, tenait une gaule à la main, la pointe en haut. Le travail à la longe, autour d'un pilier central, servait à l'instruction de l'homme comme à celle de la bête.

Cependant, le fondateur de l'équitation française est Antoine de Pluvinel, qui au début du XVII[e] siècle créa de nombreuses académies, tant à Paris qu'en province. Après avoir été précepteur du duc de Vendôme et ambassadeur en Hollande, Pluvinel devint sous-gouverneur et écuyer principal de Louis XIII, alors adolescent. Son livre, le *Manège royal*, édité aussi sous le titre d'*Instruction du roy*, est conçu comme un dialogue avec son jeune élève, à qui il enseigne le moyen de se rendre « bel homme de cheval ».

Pluvinel eut le mérite de recommander de traiter les chevaux avec douceur; il inventa la chambrière et le travail entre deux piliers. Ses leçons ont trouvé en Crispian de Pas un illustrateur de qualité. Les gravures de ce dernier ont un grand intérêt, qui ne vient pas seulement de leur exécution. Elles décrivent clairement en quoi consistait l'éducation équestre d'un prince, notamment les exercices d'entraînement auquels il devait s'astreindre pour participer aux carrousels. En outre, elles ont une valeur historique, car elles montrent Louis XIII, à l'âge de seize ans, avec les hauts personnages de sa Cour. La méthode de Pluvinel, en dépit de ses procédés artificiels, constitua un style français qui eut partout de nombreux adeptes. Son meilleur disciple, René de Menou, écrit dans sa *Pratique du Cavalier* (1651): « Les hommes qui sont sortis de ses mains ont estably de si bonnes escholes, qu'au lieu que nous allions chercher cet art en Italie, nous le trouvons aujourd'hui en France plus parfait qu'au pays même de son origine. »

Dès le milieu du XVII[e] siècle, un écuyer anglais battit en brèche les Italiens et les Français, en professant une nouvelle méthode. C'était le marquis de Newcastle, qui après avoir été gouverneur de Charles II d'Angleterre, s'était retiré à Anvers, où il avait fondé un manège qui attirait beaucoup de monde. Dans sa *Méthode et invention nouvelle de dresser les chevaux*, livre très remarqué, il critique ses prédécesseurs qui en sont restés à Grisone. « Or Grisone, dans le temps qu'il a écrit, était bon, car on ne sçavoit pas mieux faire,



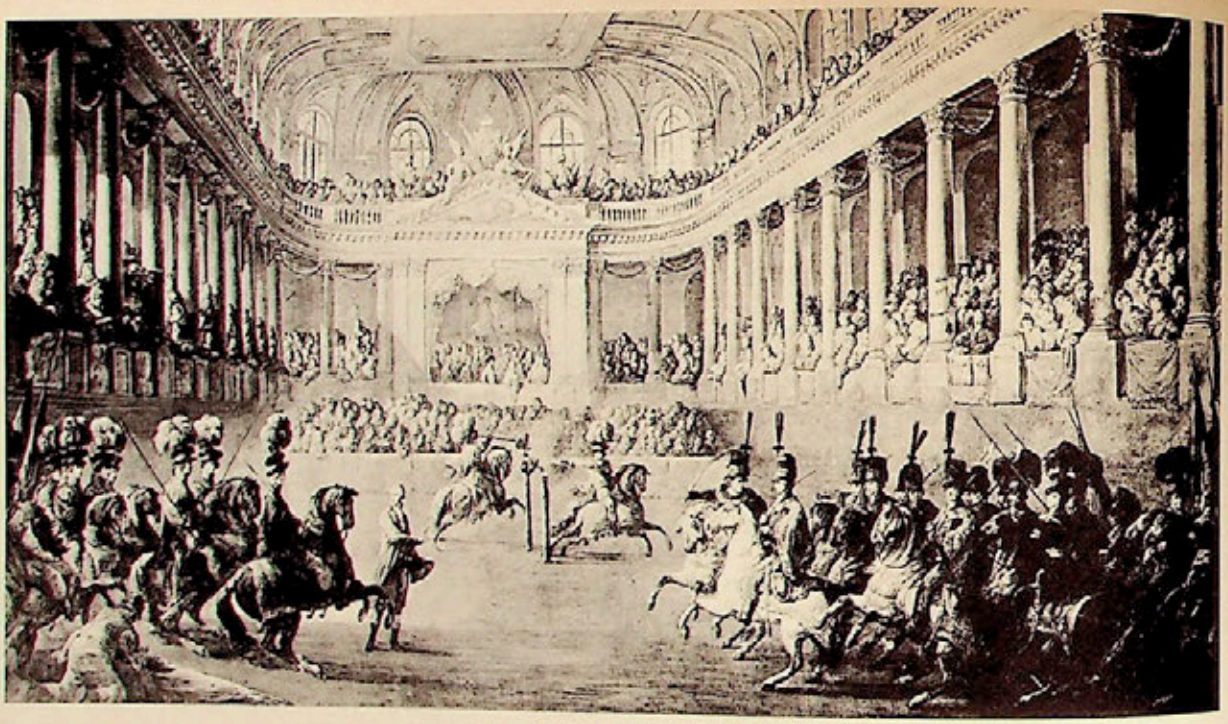
Page ci-contre

« La capriole entière sur la ligne », dans le traité de J.E. Ridinger, Représentation et description de toutes les leçons de chevaux de manège. *1760.*

En haut de la page

« Parade du galop pour la main gauche et pour la main droite ». Gravure de A. van Diepenbeke, dans la « Méthode et invention nouvelle de dresser les chevaux », *par W. Cavendish, Marquis de Newcastle. Anvers, 1657.*

« Pluvinel corrige la position du pied de Louis XIII à cheval ». Gravure de Crispian de Pas illustrant le Manège Royal *de Pluvinel. Paris, 1623.*



Restauration, l'Ecole de Versailles fut rétablie, et servit à nouveau de modèle à tous; sa rivale était l'Ecole d'Eyrer, à Goettingue, car en 1830 il n'y avait plus que la méthode française et la méthode allemande. Le comte d'Aure fut le plus brillant maître de cette période; il professa à Versailles, à Saumur, puis ouvrit à Paris un manège où fréquentaient tous les dandys. Ecuyer prodigieux, improvisateur, qui tirait sa tabatière et prisait en accomplissant les exercices difficiles, son exploit préféré était de se lancer au grand galop jusqu'au fond du manège, et au moment où il semblait devoir s'écraser contre le mur, d'exécuter une volte et de revenir à la même allure. Son *Traité d'Equitation* (1834) dédié à son meilleur élève lord Seymour, est illustré par Ledieu d'une série de planches fort plaisantes.

Vers le milieu du XIX^e^ siècle, un novateur, François Baucher, déchaîna les éloges et les polémiques pour sa manière de dresser et de monter les chevaux. Il fit lui-même la démonstration de ses principes en se produisant au Cirque des Champs-Elysées de 1838 à 1848; en réponse à ceux qui le lui reprochaient, il se comparait à Shakespeare et Molière jouant eux-mêmes leurs pièces. Il se flattait de faire de n'importe quel cheval un animal de haute école, grâce à sa méthode consistant à remplacer les « forces instinctives » par des « forces transmises ». Il est le dernier grand maître à opposer aux écuyers de l'âge classique. Ses ouvrages, tels ses *Souvenirs Equestres*, sont médiocrement illustrés. D'ailleurs, à partir de cette époque, les traités de ce genre n'ont plus aucun intérêt artistique. Pas plus le *Manuel d'Equitation* de Gerhardt, illustré par Victor Adam, que *La Vérité à cheval* de Savary de Lancosme-Brèves, avec des vignettes d'Eugène Giraud, ne sont comparables aux livres anciens. Les dessins, n'ayant plus qu'une valeur d'indication technique, furent ensuite avantageusement remplacés par des photographies. A ce titre, *L'Album de Haute Ecole* de Jean-Baptiste Dumas (1895) est instructif: on s'aperçoit devant ces instantanés de caprioles, de courbettes, que si les illustrateurs d'autrefois ne pouvaient rivaliser de précision avec l'objectif, ils avaient le mérite de fixer ces attitudes telles qu'elles devaient être.

Ce que l'on trouve, en fin de compte, dans leurs gravures, ce n'est pas seulement l'imagerie de l'équitation, avec toutes ses finesses, mais encore celle de la conception idéale du cheval.

« Cheval exécutant la Tête à la queue au galop ». Lithographie de Frey, d'après P. Ladieu, dans le Traité d'équitation *du Comte d'Aure. Paris, 1834.*

Si vous voulez en savoir davantage

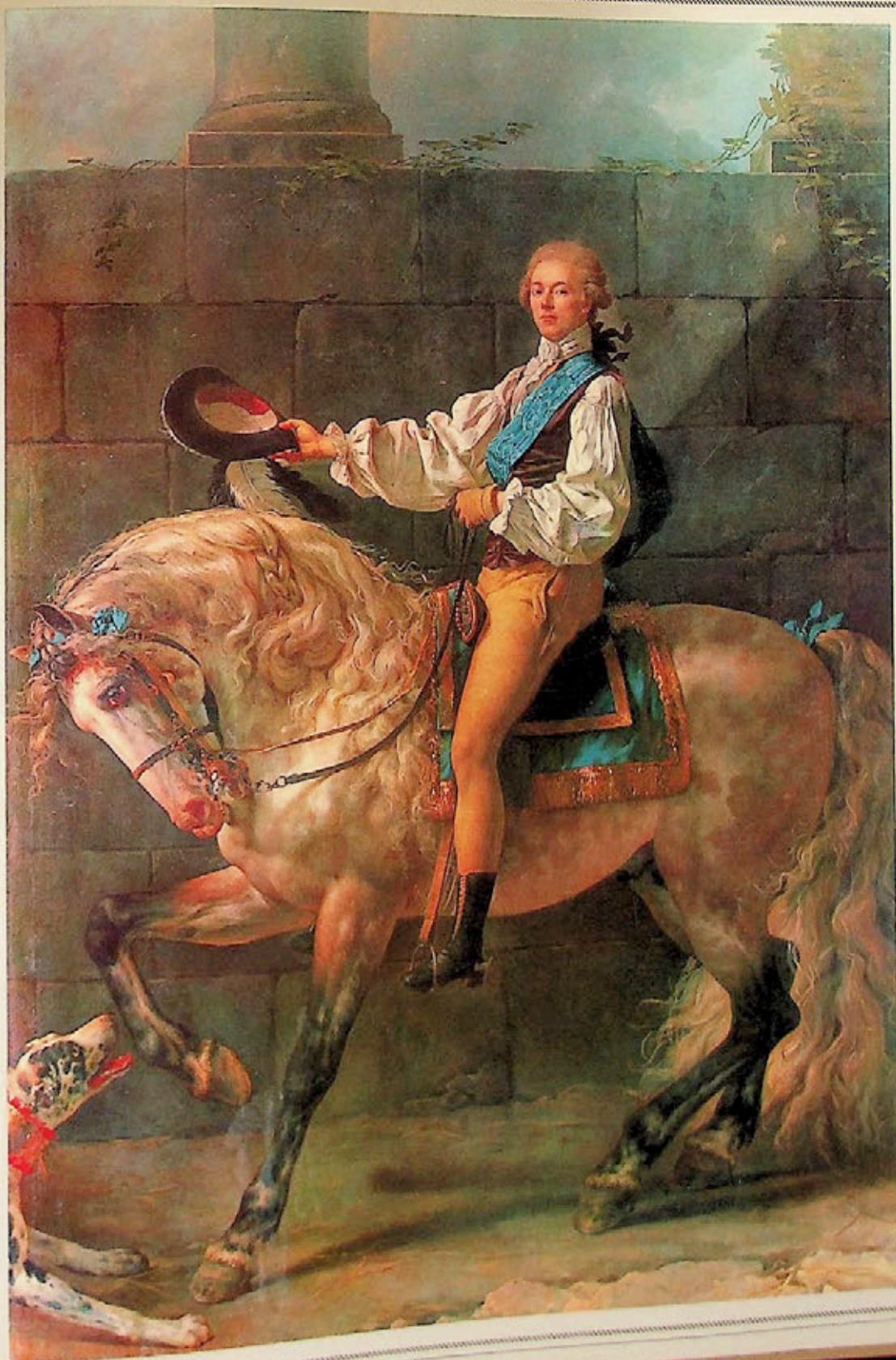
Les ouvrages historiques sur l'art équestre sont presque aussi nombreux que les traités d'équitation proprement dits. Les meilleurs sont à peine moins anciens, comme Les Origines de l'Ecole de Cavalerie *de L. A. Picard (1889) ou* Le Cheval dans la Nature et dans l'Art *d'Emile Dubousset (1902).*

En haut de la page

Ignace Duvivier: Le manège de l'Ecole Espagnole de Vienne. *Celle-ci tire son nom de la race des chevaux que l'on y dressait dès le XVI^e^ siècle.*

Page ci-contre

J.L. David: Portrait équestre de Stanislas Kotska-Potocki. *304 × 218 cm. 1781. Musée de Varsovie. Le tableau fut commandé par le roi de Naples après une partie de chasse au cours de laquelle le prince Potocki avait réussi à maîtriser un cheval que personne n'était parvenu à monter.*



HENRI MICHAUX, PRÉCURSEUR

Comment faire admettre qu'un grand poète puisse être *aussi* un grand peintre? Cela va contre les traditions, malgré l'exception hugolienne et les peintures prophétiques d'Auguste Strindberg. L'œuvre plastique d'Henri Michaux dépasse pourtant en qualité et en quantité tout ce que les poètes ont jamais peint ou dessiné: la somme de ses inventions et de ses trouvailles fait non seulement de lui un précurseur, mais un maître, dont l'influence s'est exercée sur de nombreux peintres, particulièrement dans le domaine de l'exploration de la réalité intérieure et des hallucinations visuelles. Avec Michaux, on commence à se rendre compte que poésie et peinture, pour le créateur véritable, cernent un même univers.

Encore faut-il pour cela que le poète ne se situe pas dans le cercle étouffant de la « littérature » — et que le peintre ne s'obstine pas à s'enfermer dans la conception stérile de la « peinture pure ». Pour Michaux, la poésie comme la peinture sont des ouvertures sur les phénomènes de la vie, et d'abord sur l'intériorité, sur le mental. Dans ses poèmes, dans le compte rendu de ses expériences, comme dans ses dessins et peintures, la vie est prise sur le vif, et comme à sa source. Grâce à lui, l'esprit redevient ce qu'il est: un *pays réel*.

Par l'interrogation quotidienne du vécu, par une faculté surprenante de préhension de tous les phénomènes apparitionnels, Michaux s'est créé, entre 1925 et 1964, un monde visionnaire qui n'a son pareil d'aucun des deux côtés de l'Atlantique. Ni Wols, ni Tobey, ni Pollock ne sont parvenus à se constituer à l'intérieur de leurs œuvres, pourtant considérables en étendue, un langage aussi divers et aussi *articulé*.

Tout porte à croire que cette supériorité, Michaux l'a acquise par une science subtile du transfert, qui lui a permis de faire bénéficier sa peinture des structures de sa poésie, et de charger d'un sens communicable chacune de ses peintures, sans pour autant

PAR ALAIN JOUFFROY

que ces dernières ne soient jamais, depuis 1939, les illustrations d'une réalité poétique préexistante.

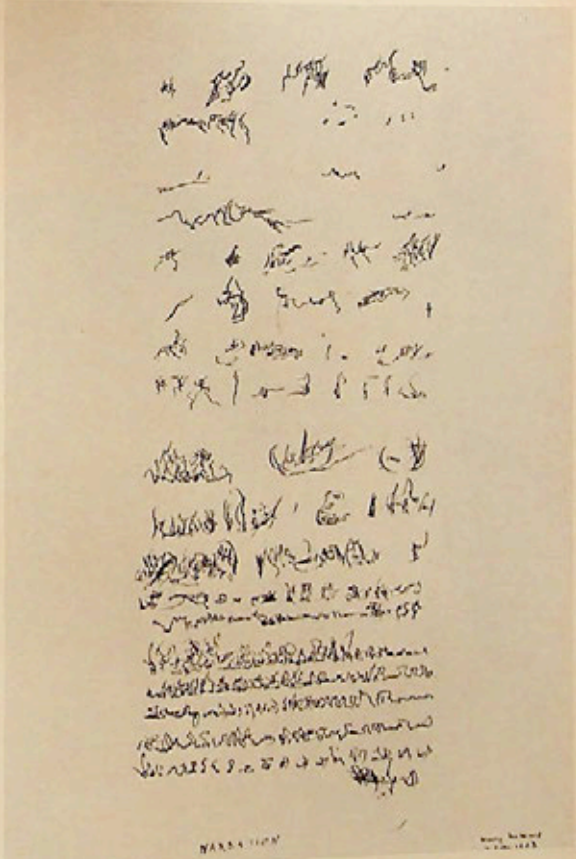
D'une série de pages d'écriture imaginaire composées en 1927, il ne reste que deux exemples — « Essais d'écriture » de la collection Bertelé et « Alphabet » de la collection Paulhan. Dans ces premiers essais, les « signes » se présentent comme des suites de personnages filiformes et s'organisent en « séries » batailleuses, où perce une exaspération secrète. *L'écriture automatique* y trouve pour la première fois une expression graphique littérale, que l'on ne peut comparer qu'aux essais divergents de Hans Hartung et d'André Masson dans le même domaine. Dès l'origine de son œuvre peint, on voit Michaux se lancer dans une direction inconnue, et cela d'une manière d'autant plus insolite qu'il demeure à ce moment dans l'ignorance des premiers dessins automatiques de Masson de 1924 et de l'existence même d'Hartung.

Qui a intéressé Michaux au « phénomène de la peinture »? Le choc que lui a causé la découverte de l'œuvre de Klee a certainement été déterminant. Michaux a rendu hommage à Klee, dans la préface qu'il a accepté d'écrire pour la traduction du livre monumental que Will Grohmann a consacré à ce peintre. Ce qui le fascinait dans Klee, c'est qu'il passait outre à la forme extérieure des objets et des personnages, pour tenter de cerner de plus près le centre invisible autour duquel ils gravitaient: « cerveau ou cœur de la création ». Le caché, le dedans des choses requiert l'imagination de Michaux. Pour approcher de ce centre, il fallait d'abord abandonner d'anciennes manières de voir, que Michaux ne peut faire siennes quelle que soit l'admiration qu'il éprouve à ce moment pour Ernst et pour Chirico.

La « Tache » de 1926 (collection Paulhan) se présente sans doute comme une espèce d'animal, doté d'un œil et de nombreuses pattes. Mais ces « pattes » sont des « coulures » et préfigurent le « dripping », qui viendra zébrer les peintures de l'expressionnisme abstrait américain et du tachisme français. Là aussi, nous sommes en pleine innovation, et l'orientation de l'esprit de Michaux vers l'inconnu est rendue manifeste. Rien ne prouve mieux que cette tache la confiance initiale que le poète a placée dans l'automatisme: cet animal n'appartient à aucun Bestiaire symbolique et envahit la page blanche avec la soudaineté du jamais-vu.

La première exposition de dessins de Michaux a eu lieu en 1937. Les voyages qu'entre 1927 et 1936 il effectue autour du monde l'ont évidemment absorbé davantage que la peinture, mais, en 1938, il réalise une série de gouaches sur fond noir (« le noir est ma boule de cristal ») où des personnages très semblables à ceux qu'évoquent « Plume » et son « lointain intérieur » apparaissent sur la scène d'un théâtre mental. Ce sont les seules œuvres de Michaux que l'on peut considérer comme des « évocations poétiques »: « Le Prince de la Nuit », « Le Clown », telle est leur identité. Il est à noter cependant que les gouaches intitulées « Sur fond noir » et « Paysage jaune sur fond noir » semblent surgies directement de l'inconscient sans aucune référence « poétique », ni théâtrale. Ce sont au contraire, dit Henri Michaux, les gouaches qui, la plupart, ont provoqué les poèmes parus dans « Peintures » (Ed. G. L. M.). Leur force vient de l'improvisation chromatique à laquelle elles obéissent. En suspens dans la nuit, elles ne doivent leur étrangeté qu'à leur matière, et à l'espace très lacunaire qu'elles définissent: l'image, dans ces gouaches, ne se livre pas tout entière, ses « vides » sont aussi significatifs que ses « pleins », tout à l'air d'y flotter, d'y errer « entre centre et absence ». Quels que soient les liens qui les rattachent aux poèmes, leur qualité essentielle est de ne venir de nulle part, et de suggérer beaucoup plus qu'elles ne montrent. Le sentiment d'une attente menaçante y indique d'ailleurs en sourdine la bascule qui va être celle de l'Europe, bientôt celle du monde entier. Comme il le dit lui-même des couleurs de Klee: « qui ne semblaient pas posées, mais exhalées au bon endroit, et naturellement enracinées

1. *Quatre têtes. Aquarelle et encre de Chine. 1957. (?)*
2. *Essai d'écriture. 1927. Collection René Berthelé.*
3. *Lavis. 1936.*



2

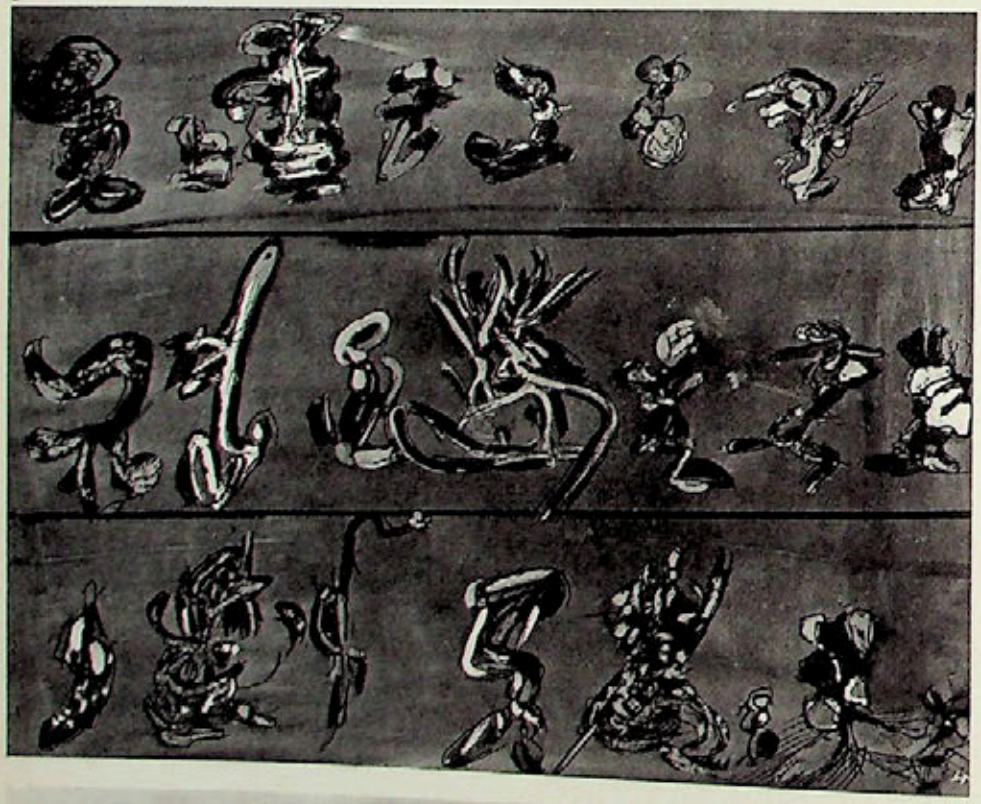
3

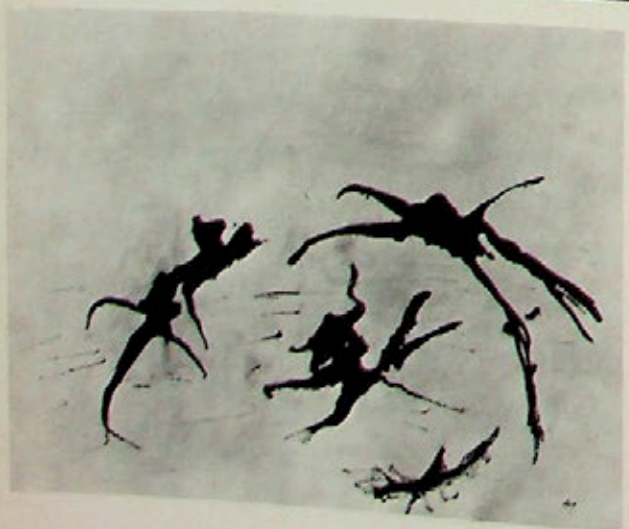
1. *Gouache. 1954 (?)*

2. *Lavis et encre de Chine. 1954 (?)*

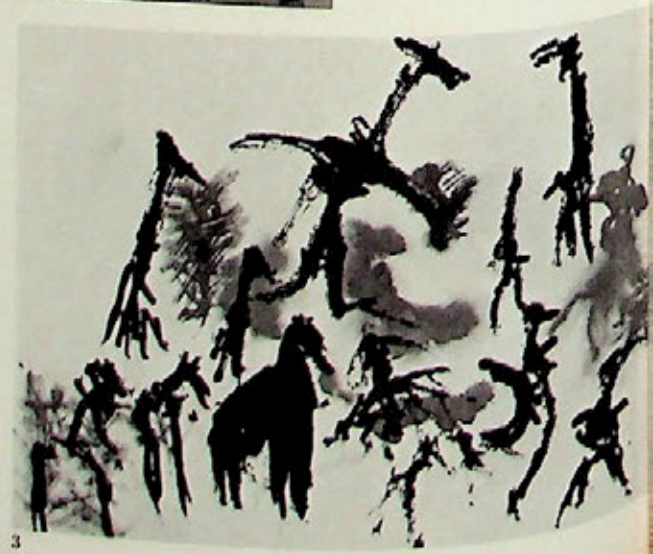
3. *Gouache. 1952.*

1





2



3

comme mousse ou moisissure rares », les couleurs de Michaux deviennent dès 1939 des exhalaisons, des émanations. A partir de cette date, il commence à écrire des textes éclairants sur ses peintures, (*Peintures*, G. L. M.) et Mme Geneviève Bonnefoi a sans doute raison de dater de cette année la naissance réelle du peintre: les paysages brumeux de 1942, les essais idéographiques de 1943, les dessins au crayon Conté carré de 1944-45, constituent certainement la base réelle de son œuvre, dont les essais d'écriture de 1926-27, et la série de gouaches sur fond noir de 1937-38 n'étaient que les prémices. Mais un peintre n'est pas forcément l'artisan d'un quotidien exercice, et l'on peut fort bien admettre qu'une œuvre plastique soit discontinue: chacune de ses périodes circonscrit un événement.

Ce qui fait l'originalité de l'œuvre de Michaux, c'est en effet qu'elle a été conçue par son auteur comme une suite d'*expériences* analogues à des incursions successives dans des domaines inexplorés: incursion parmi les monstres (« je les vois mieux que les autres ») et parmi les fantômes « je voudrais pouvoir dessiner les effluves qui circulent entre les personnes »), incursion dans les foules (« foule infinie: notre clan »), incursion dans la préhistoire et dans l'idéographie.

Puis, en 1948, se produit la soudaine cassure, l'accident effrayant dont la femme de Michaux est victime et, avec la retraite et le repliement auxquels Michaux se condamne, c'est une série de 300 dessins à la plume au lavis d'aquarelle, où la douleur nous est restituée à fleur de nerf comme un appel du plus profond de l'être.

On ne saurait parler sans abus de l'« esthétique de Michaux »: l'art, pour lui, est lié au danger même de la vie, et s'il contribue à exorciser parfois des démons, ce n'est jamais pour nous proposer de contempler un monde de formes pures. L'interrogation des figures surgies d'un coup de plume dans le lavis met en cause l'instinct de mort, et ne traduit jamais une sublimation complète. Elle ne fait qu'atténuer le refoulement et ne supprime pas l'angoisse. Elle « implique un élément de mort inhérent », comme le dit Norman O. Brown, « à la vie du corps », comme toute « dessexualisation intrinsèque à toute sublimation » (*Erôs et Thanatos*, Julliard, pages 174-175).

Le mystère même des peintures de Michaux nous oblige à reconnaître la mort dans la vie, à lire en filigrane l'angoisse et le désir de la mort dans l'existence humaine. Leur pouvoir obsédant vient de là, et leur air de surgir on ne sait d'où. Par des moyens opposés, Michaux nous renvoie donc aux questions fondamentales que posait Chirico dans ses tableaux métaphysiques et dans *Hebdomeros*. L'insatisfaction qu'il éprouve souvent devant ses œuvres ne s'explique pas par une exigence esthétique à laquelle il chercherait à soumettre ses moyens d'expression, mais par la qualité ambiguë des sublimations qu'il y a projetées: nées de l'angoisse et malgré la fonction exorcistique de l'art, telle que Michaux en a pris conscience dès 1943, ses peintures sont porteuses d'angoisse et ne font que feutrer en quelque sorte leur impact dans l'être. Le sens qui se dissimule dans l'énigme est lié, pour lui, au caractère destructif de toute énergie.

Etranger à toute conception « progressiste » de l'art, Michaux ne peut davantage se concilier la théorie du surréel défendue par Breton et ses amis. Pour Michaux, l'homme est un animal hanté, mais ce qui le hante ne reflète pas forcément un paradis. L'automatisme dont il fait preuve, mieux que la plupart des peintres surréalistes les plus orthodoxes (Matta mis à part), ne le conduit pas au pays des merveilles, mais dans celui de la magie, pivot mental de toute réalité. Ce langage qu'il s'invente exprime un mutisme confondant devant ce qui ne cesse d'accroître en lui la conscience de l'inconnu. L'émotion qu'il suscite laisse l'esprit pantelant et sans défense. Pas plus qu'on ne s'y illusionne, on ne s'y résigne. Le mystère est là, face au mur, comme un homme que l'on verrait mourir, et qui garderait intacte dans la mort une fragilité merveilleuse.

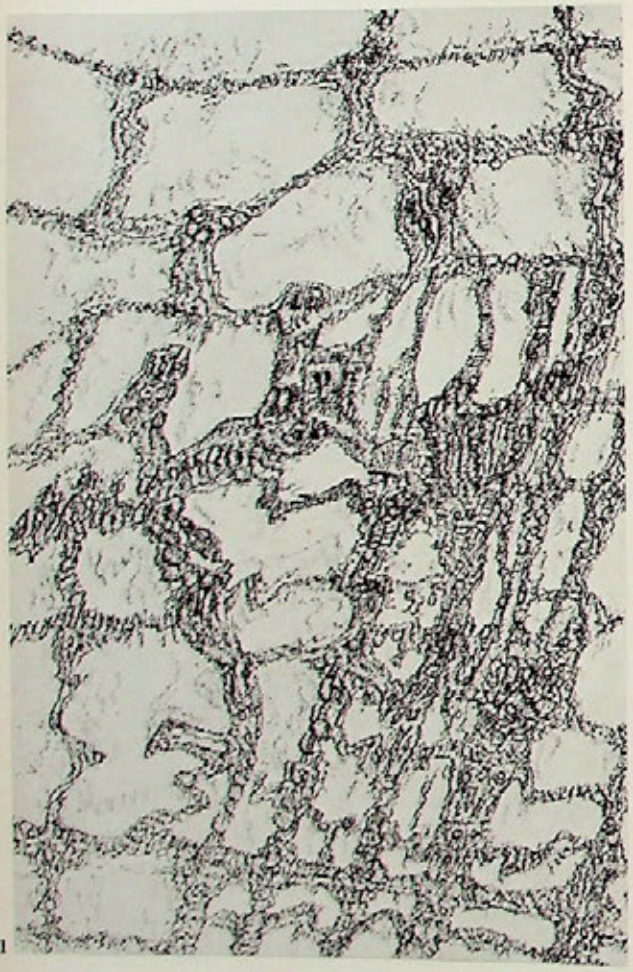
4. *Lavis et encre. 1958 (?)*

5. *Encre de Chine. 1955 (?)*

1. *Dessin mescalinien à l'encre. 1958 (?) Collection di San Lazzaro.*

2. *Dessin mescalinien. Encre de Chine. 1961.*

3. *Dessin mescalinien à l'encre. 1961.*



1

2

En 1950-51, commence la série des *Mouvements*, un alphabet d'abord, que René Bertelé commentera dans un livre, et à partir de 1952, des foules, des groupes d'animaux où l'on retrouve un écho des peintures rupestres. C'est par la gesticulation de la tache d'encre noire sur le papier blanc et par la trépidation particulière à laquelle Michaux se voue des journées entières (« certains jours près de cinq mille « signes ») qu'il se libère du carcan qui l'enserre depuis 1938 et que l'accident de 1948 a refermé brutalement sur lui.

Michaux le dit de manière explicite, ces dessins idéographiques sont des *libérateurs*. Toute son œuvre est sous-tendue par ce désir irrépressible de libération. Bien avant que le tachisme et l'expressionnisme abstrait soient reconnus comme des « écoles », Michaux a su exploiter la spontanéité gestuelle. Il s'y est jeté, comme plus tard dans la mescaline, à corps et à esprit perdus.

De quoi ces signes, ces alphabets, ces mouvements et ces taches le libèrent-ils? Du langage parlé ordinaire, du langage écrit, et pour tout dire des *mots*, ces « collants partenaires ». Etrange, dira-t-on, qu'un poète veuille ainsi se libérer des mots, avec lesquels, selon Mallarmé, il faut confondre la poésie tout entière. Mais si l'on n'a pas compris qu'un poète ne vit pas dans les mots et par les mots, et que bien au contraire, la pensée lui semble le plus souvent intraduisible, que les émotions, les sentiments sous-jacents échappent la plupart du temps aux mailles trop lâches du langage, on ne peut rien comprendre à la conquête de Michaux, qui vise toujours à dépasser les limites assignées à l'art.

La peinture, et plus particulièrement la peinture automatique, le « flash » dans l'eau du lavis d'aquarelle, le rythme auquel obéit la main au même instant que la pensée, offrent au poète un champ d'exploration auquel les mots ne permettent pas d'accéder: on peut considérer toute l'œuvre picturale de Michaux comme un *au-delà de la poésie*. Il y a trouvé l'expression du « moi » le plus secret, celui qui ne sait parler et qui pourtant, au fond de chacun de nous, cogne, titube et balbutie.

Il ne faut pas oublier que, pour Michaux comme pour tous les vrais poètes, l'homme n'est pas encore totalement découvert et que les mécanismes qui l'animent n'ont pas encore été décelés. La surprise, chez lui, ne correspond pas au besoin d'insolite, mais à la nécessité qu'il éprouve de mettre en lumière ce qui demeure enfoui. Ses peintures, en ce sens, sont des « apparitions ». Mais c'est d'une chambre centrale que ses apparitions lui viennent, et non d'un au-delà transcendant. S'il s'agit de mystique, on ne peut la lier à aucun Dieu, mais à l'inconscient, dieu obscur. L'élargissement de la conscience est son seul but et la vraie libération commence avec son ouverture.

Ainsi la quête des hallucinations et de tous les phénomènes apparitionnels de l'esprit justifie-t-elle les expériences de la mescaline, qui vont inspirer à Michaux une série de dessins vibratoires et fourmillants, où l'on dirait qu'émerge pour la première fois le tissu cellulaire et nerveux de la pensée elle-même. De 1955 à 1962, ces expériences déclencheront successivement quatre livres *(Misérable Miracle, L'Infini Turbulent, Connaissance pour les gouffres, Paix dans les Brisements)* et plusieurs dizaines de dessins et de peintures. Le parallélisme à ce moment est complet, à tel point que l'on dirait un unique courant qui tour à tour se divise et se rejoint: les mots vont parfois jusqu'à se superposer où à s'imbriquer secrètement aux dessins.

Le poète, le peintre — cette distinction est abolie par la mescaline qui réduit l'homme à ses moyens d'expression fondamentaux, en deçà et au-delà de l'art. Pour la première fois, l'homme-Michaux s'adresse directement à nous, comme un voyageur revenu d'une autre planète, et qui nous décrirait, par les moyens les plus simples, les plus directs, ce qu'il a vu, ce qu'il a entendu, ce qu'il a ressenti. Jamais, sans doute, une expérience semblable au sein de la psyché ne s'était traduite en termes si clairs, si précis, si convaincants.

A lire les livres que Michaux lui consacre, à voir les dessins qu'elle lui inspire, la mescaline est par nous visitée, revécue, intériorisée. La réussite de la communication est totale. Tout un continent mental a été découvert, et cette découverte se situe, au-delà de Freud, dans la perspective de la connaissance de l'homme.

Dès lors, il ne s'agit plus de sublimation: la phase cathartique ou exorcistique de l'œuvre de Michaux a été dépassée par la mescaline. Branché directement sur l'inconscient et les couches les plus profondes de son esprit, Michaux peut donner libre cours à tous les courants qui le traversent. Les peintures à l'encre, à partir de 1959, s'élargissent, et les rythmes qui s'y déchaînent décrivent le raz de marée d'une énergie omniprésente. Alors que les dessins mescaliniens nous plongent dans « l'infini sous-jacent » d'un esprit attaqué à sa base, les peintures à l'encre — batailles, fuites, cavalcades, ruées, mêlées, chutes, tourbillons, massacres, débandades, émeutes — semblent désormais dominer en plein ciel des foules gigantesques. Le réseau d'ondes qui les électrise n'est plus émis par le seul inconscient individuel, mais par une antenne collective. L'angoisse et les refoulements ne constituent pas leur plus grand pouvoir de contagion: Michaux se situe sur un plan où chacun est égal à tous, et la particularité à la totalité. Ces foules sont peut-être perçues par le télescope individuel, mais ne souffrent plus des limites que Michaux leur impose; elles se propagent en toute liberté sur la feuille blanche, avec une violente fierté.

Ainsi la peinture lui a-t-elle fait connaître ce miracle qu'est pour un artiste le brisement de sa coquille. On n'en dirait pas autant de la plupart des peintres abstraits, qui continuent au contraire de se barricader et de fuir la vie dans leurs tableaux. Certes, il s'agit toujours pour l'artiste de se défendre contre un certain milieu et de résister par son œuvre à la pression de la réalité. Mais cette défense, que Michaux a d'abord exprimée par des visages angoissés (« visages des personnalités sacrifiées »), a volatilisé peu à peu les barrages de la souffrance. L'angoisse est encore là, mais elle n'appartient plus à un seul homme; elle proclame une vérité que chacun peut ressentir dans ses nerfs, et de manière si directe qu'on oublie de quel arrière-fond cette œuvre a surgi au grand jour. Au-delà de la douleur, la gesticulation même de ses dernières peintures a quelque chose de souverain.

Quoi qu'on puisse dire des expériences de drogue, et dans la mesure où elles ne créent pas d'intoxication indéracinable, elles libèrent l'individu du carcan qu'il est pour lui-même. C'est la grandeur de Michaux que d'avoir osé nous en fournir la preuve. Maintenant que depuis deux ans il a mis fin à l'aventure de la mescaline (qui a duré sept ans), on le découvre serein et comme pacifié, malgré la conscience qu'il a de tous les troubles physiques et psychiques de cette « machine merveilleuse » qu'est devenu l'homme à ses yeux. Avec une attention passionnée, il se tient aux aguets, prêt à observer à tout instant les progrès d'une catastrophe interne qui nous concerne tous.

Des premiers essais d'écriture de 1927, jusqu'au raz de marée qui déferle depuis 1957 dans ses peintures à l'encre, Michaux a su élever constamment le niveau de sa recherche. Alors que Pollock lui-même semblait rebrousser chemin et tâtonner encore avant sa mort, que Tobey n'a su conférer à sa belle « écriture blanche » que la valeur d'un style de conciliation entre l'Orient et l'Occident, Michaux a conduit son art au tréfonds de l'être humain et en a fait un véritable instrument d'exploration et de découverte.

Si vous voulez en savoir davantage

Une exposition de l'œuvre d'Henri Michaux s'ouvrira au Musée d'Art Moderne à la fin du mois de janvier prochain. D'autre part, l'auteur de l'article que vous venez de lire a publié un livre sur Henri Michaux dans la collection du Musée de Poche et lui a également consacré une étude dans son récent ouvrage « Une révolution du regard » (Gallimard).

1

2

1. *Encre. 1964.*
2. *Encre de Chine. 1960. Collection Alain Jouffroy.*
3. *Tête. Huile sur bois. 1959-1960.*
4. *Encre de Chine sur toile. 1962.*

3

4

Universal Limited Art Editions

PAR HENRI ZERNER

Aux environs de New York, un atelier d'art graphique donne aux peintres américains la possibilité technique de réaliser des gravures aussi hardies que leurs tableaux

Aux Etats-Unis comme en France depuis plusieurs années l'estampe connait un renouveau. Dans toutes les écoles d'art, l'atelier graphique est très fréquenté. L'estampe offre à un prix modéré des œuvres originales et d'une belle matière à un public dont les yeux se sont fatigués de l'abus des reproductions en couleur. Aussi les expositions de gravures sont-elles devenues plus nombreuses; ce sont en général des expositions individuelles dans des galeries, ou des expositions officielles présentant des œuvres choisies par un jury, comme celle du Musée de Brooklyn qui tient annuellement une exposition graphique très renommée. On aboutit par ce système à un choix d'œuvres d'une grande perfection technique, illustrant un peu toutes les tendances de l'art. L'ennui s'en dégage, et si le pire est écarté, l'exceptionnel, le meilleur l'est souvent aussi, ou noyé dans le médiocre.

En présentant un choix de lithographies publiées par Universal Limited Art Editions, W. S. Lieberman, conservateur des estampes au Museum of Modern Art de New York, a réussi une exposition comme on n'en avait pas encore vu. Le nombre restreint des artistes, représentants ou initiateurs de tendances différentes mais non éparpillées, nous permet de croire à leur valeur exceptionnelle. Les U.L.A.E. ont publié des lithographies de: Lee Bontecou, Jim Dine, Helen Frankenthaler, Fritz Glarner, Grace Hartigan, Jasper Johns, Robert Motherwell, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, et Larry Rivers. Aucun de ces artistes n'est graveur de métier, et pourtant leurs lithographies ne donnent pas l'impression d'être un sous-produit de leur peinture comme il arrive souvent. Quelques exemples montreront bien le contraire.

Les lithographies de Jasper Johns déploient tous les raffinements de la matière; sa peinture le laissait prévoir. Il va des moyens les plus économiques, avec *Hand* par exemple, où il se sert d'empreintes de main en ajoutant très peu de travaux, jusqu'aux effets très élaborés de *False Start I* imprimé au moyen de onze pierres en quatorze couleurs. On a exécuté aussi un tirage intitulé *False Start II* où les mêmes pierres sont imprimées en blanc et noir. L'effet de profondeur et de transparence, la variété des tons, tout en fait un chef-d'œuvre qui étend les possibilités de la lithographie. Le *Hanger* (porte-manteau) cette forme si familière et précise se détache sur un fond assez uniforme mais animé par un travail minutieux et sensible.

A côté de ses nombreuses feuilles séparées, Jasper Johns a publié un album de chiffres, 0—9. Une seule pierre a servi pour cette série de dix planches, une pour chaque chiffre; en haut de la feuille un registre de tous les chiffres subsiste en s'altérant et en se trans-

1. *Robert Rauschenberg:* Accident. *1963. 105×75 cm.*

2. Robert Rauschenberg *dans l'atelier de Tatyana Grosman.*

3. Tatyana Grosman.

ormant tout au long de la série. C'est un eau défilé que celui de ces chiffres au-dessous e la métamorphose continue de leur famille éunie. Il y avait longtemps, depuis Redon eut-être, que la série lithographiée n'avait i bien servi.

Rauschenberg de son côté abordait la ithographie avec une vision et une pensée artistiques formées. Son art de peintre laissait moins prévoir comment il s'attaquerait à l'estampe; un principe au moins était défini d'emblée: « tout ce qui peut produire une image sur la pierre est matière éventuelle » écrit l'artiste lui-même. D'ailleurs dans son travail Rauschenberg accepte tout ce qui est fortuit comme une aide, ou plutôt une gratification. Il avait préparé une grande pierre; au moment d'imprimer elle se rompit. L'artiste sans se démonter fit imprimer les deux morceaux avec une grande faille au milieu et l'intitula *Accident;* c'est un de ses plus beaux morceaux.

Rauschenberg aime à reporter sur la pierre, agrandis ou non, les clichés d'impression des journaux. Ces images, dont l'aspect familier

3

1

2

évoque l'art graphique le plus vulgaire, sont groupées, fragmentées, partiellement effacées. Le résultat frappe par le contraste entre la grossièreté de l'image à grille très apparente de la coupure de journal et le grand raffinement du grain de la lithographie. Ici l'excellence du tirage est importante parce qu'une impression inférieure amoindrirait l'effet, surtout si l'on pratiquait le report sur zinc. Rauschenberg aime aussi l'impression à deux tons très rapprochés dont l'élégance accentue encore le contraste avec la rudesse du matériau emprunté.

Dans sa préface à une suite de lithographies intitulée *18 Cantos*, Barnett Newman explique que lorsqu'il s'est mis à la lithographie, ses efforts se sont concentrés surtout sur les marges. La marge n'est pas une aire neutre comme le mur contre lequel B. Newman avait l'habitude d'accrocher ses toiles sans cadre, mais elle entretient avec la surface imprimée un dialogue actif. Dans les *Cantos* la marge fait partie de l'image, de sorte que l'artiste peut passer d'un canto à l'autre en gardant la même surface imprimée et en faisant varier le format du papier. Cela donne un caractère nouveau à l'estampe qui n'est plus une image posée ou empreinte sur une feuille de papier: la feuille entière devient objet d'art. On retrouve ici le radicalisme qui inspire les grandes toiles presque toutes monochromes que tout le monde connaît, mais où certains se refusent à reconnaître un artiste exceptionnel.

On pourrait poursuivre longtemps l'examen des lithographies sorties des presses des U.L.A.E. On trouverait les lithographies poétiques et très imaginées de Lee Bontecou, les feuilles où Helen Frankenthaler combine la litho et le monotype, de beaux morceaux de Jim Dine aux effets imprévus comme *Pink Bathroom*, ou *Four C Clamps*, des pièces très enlevées de Larry Rivers. Partout où presque on sent une volonté de rendre à la lithographie une dignité qu'elle avait perdue. Ce n'est jamais une annexe de la peinture, une reproduction de luxe. On est surpris de cet effort si soutenu dans un groupe d'artistes aux dons aussi exceptionnels.

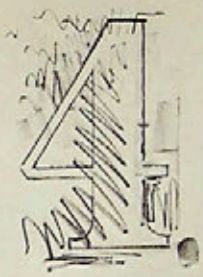
Pour comprendre cette floraison il faut savoir ce que sont les Universal Limited Art Editions et connaître Tatyana Grosman qui les a fondées et les dirige. Rien de plus inattendu que l'établissement des U.L.A.E.

1. *Grace Hartigan:* Hero leaves his ship III. *1960. 76×54 cm.*

2. Jasper Johns *travaillant à une pierre lithographique.*

3. *Jasper Johns:* Trois planches de l'album 0—9.

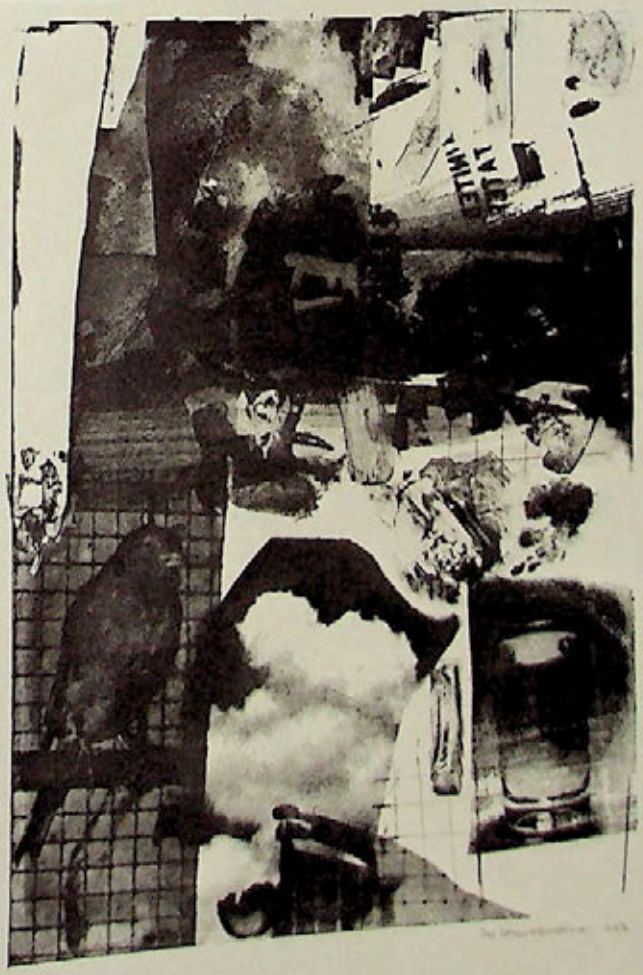
4. *Robert Rauschenberg:* Rival. *1963. 67×52 cm.*



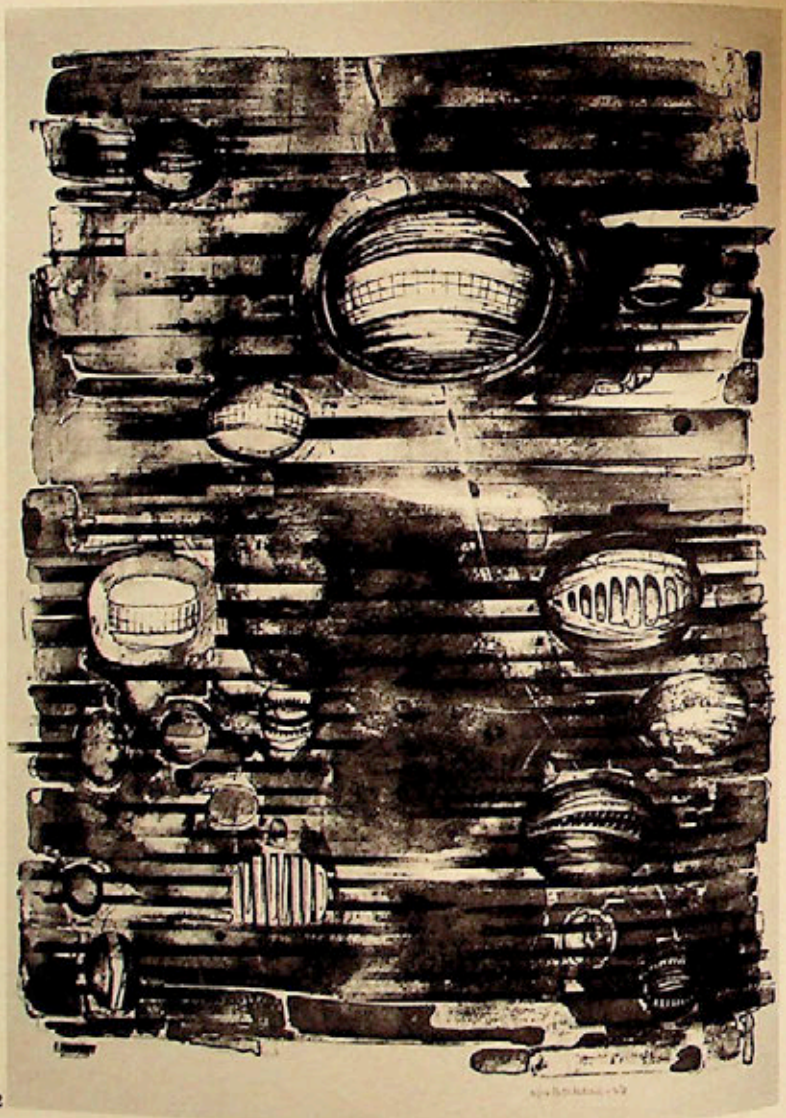
C'est la maison des Grosman à West Islip, à un peu plus d'une heure de New York, une petite maison suburbaine avec un jardin modeste. Une partie de la maison (deux pièces superposées) est installée en atelier lithographique. Une grande presse en bas, une plus petite en haut. Contre les murs sont appuyées des pierres propres. Les pierres en cours d'exécution sont sur des établis, ou déjà sur les presses. En haut le papier et les impressions exécutées sont rangés dans des casiers de bois blanc. Tout respire une atmosphère un peu improvisée mais sans aucune pédanterie ni dilettantisme.

De même l'organisation des U.L.A.E. est sans ressemblance avec celle des ateliers graphiques habituels. Il y a aux Etats-Unis des ateliers qui sont en fait des locaux équipés où chacun pour une petite somme peut venir travailler quand il le désire. Là le bruit et le désordre empêchent tout travail fructueux. Chez nous au contraire il y a des ateliers très organisés, très traditionalistes, dirigés souvent par un imprimeur-éditeur d'un grand métier, mais qui limite souvent la liberté de l'artiste en l'enfermant dans des habitudes bien établies. Tatyana Grosman qui a fondé, qui dirige et anime les U.L.A.E. n'est ni imprimeur ni graveur. Elle constitue avec un imprimeur tout le personnel, toute l'organisation des éditions.

L'histoire de la fondation est curieuse. En 1957, Tatyana Grosman eut besoin de trouver un emploi. N'ayant pas de compétence particulière, elle pensa à l'édition comme à quelque chose qui l'intéresserait. Mais elle fréquentait peu les cercles littéraires et ne se fiait pas à son jugement. En revanche, femme de peintre, elle connaissait des artistes. Elle acheta une presse lithographique et demanda à Larry Rivers s'il voulait faire en collaboration avec un poète de son choix une œuvre où la poésie et l'art graphique



1



2

seraient intimement unis. Larry Rivers et Frank O'Hara exécutèrent *Stones*, la première publication des U.L.A.E. Grace Hartigan et Fritz Glarner furent de l'équipe dès le début. Puis d'autres artistes se joignirent au groupe, dont la plupart étaient encore peu connus à cette époque.

Le principe qui guide T. Grosman est de rendre les choses aussi faciles aux artistes que possible; d'effacer autant qu'il se peut les complications matérielles qui font souvent de l'estampe un art fastidieux. Généralement, un seul artiste à la fois travaille dans l'atelier. Tout ce qui n'est pas son travail est mis de côté. La maison lui est alors ouverte jour et nuit, il peut y venir quand et autant qu'il veut, y amener sa famille, ses amis, y manger, même y dormir; en somme être aussi peu dépaysé que possible. Si les artistes préfèrent travailler chez eux, les pierres sont transportées dans leur atelier. C'est là une innovation très simple mais très importante parce qu'elle permet à l'artiste de travailler dans son atmosphère habituelle.

Tatyana Grosman assume toute la responsabilité de l'impression. Il s'agit de se procurer le papier qui est toujours très beau et souvent fabriqué expressément pour elle. Dans le cas des *Cantos* de Newman par exemple, il fallut faire faire des papiers de formats très particuliers selon les désirs de l'artiste qui ne voulait en aucun cas utiliser des feuilles coupées. L'effet de certaines estampes dépend étroitement du papier comme *Four C clamps* de Jim Dine qui est sur un papier puisé main où l'on voit encore des fragments de chiffon non désintégré. Il faut s'assurer aussi le concours d'un imprimeur. Et là T. Grosman préfère prendre quelqu'un de jeune qui n'est pas forcément rompu aux subtilités de l'imprimerie et qui a besoin d'expérience, mais n'est pas raidi dans des habitudes de métier et peut ainsi s'adapter aux conditions très spéciales du travail demandé, en restant ouvert à toute sorte d'innovation. Pour obtenir les très beaux tirages des U.L.A.E., il faut au demeurant non seulement de l'habileté, mais aussi du talent, un œil sen-

1. *Jasper Johns:* Hand. *1963. 58×45 cm.*

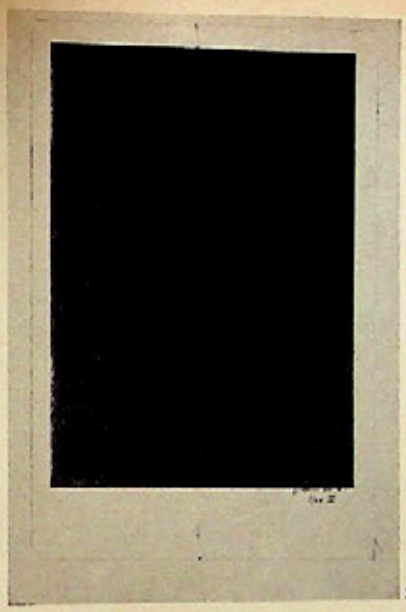
2. *Lee Bontecou:* Fourth stone. *1963. 105×76 cm.*

3. *Jasper Johns:* False start I. *1962 76×56 cm.*

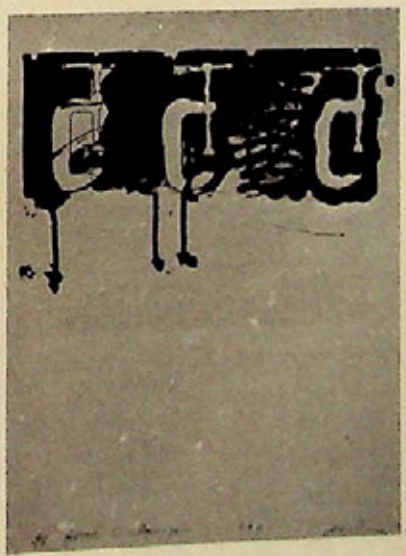
11/38

Cantos IV 4/14
Barnett Newman 11/64

2



3



4

Barnett Newman: Canto XV.

Robert Motherwell: Poet I. *1963. 76× cm.*

Larry Rivers: Lucky Strike II. *1960. 6×53 cm.*

Jim Dine: Four C Clams. *1962. 65× cm.*

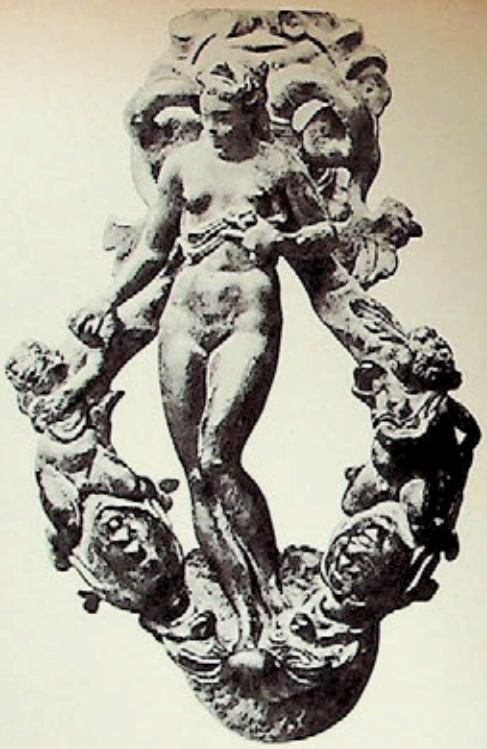
sible qui se rende compte des possibilités de la planche à imprimer et sache prévoir le plus bel effet qu'on peut en tirer.

Il ne faut pas croire que le rôle de Tatyana Grosman se réduise à celui d'une sorte d'intendance. Elle a sa conception de la lithographie comme une expression noble et différente de toute autre. Elle aime que les artistes avec qui elle travaille abordent cette technique pour la première fois. Elle leur recommande de ne pas essayer de faire une transposition de leur peinture, et elle les encourage à explorer les possibilités de la litho et elle imprime ainsi à la production des U.L.A.E. une direction qui nous frappe par sa fraîcheur.

En matière de tirage elle a une grande autorité et prend une partie des décisions. Elle tient en particulier à ce que l'édition soit exécutée dans le courant d'une journée. Si l'on recommence le lendemain, les conditions ont forcément changé et elle a l'impression qu'on essaie de reproduire quelque chose qui appartient déjà au passé. C'est ce qui limite les tirages à un nombre infime (l'édition dépasse très rarement 40 épreuves). C'est aussi ce qui donne aux estampes sortant des presses de West Islip leur qualité unique, parce que tout est fait non seulement avec soin mais avec talent. On ne pourrait obtenir à moins ces noirs profonds, ces nuances très proches mais bien distinctes qui font des

(Suite en page 82.)

Livres sur l'art



LA PEINTURE FRANÇAISE
par Albert Châtelet et Jacques Thuillier

Albert Skira, l'homme qui a compris dès les années trente que l'histoire de l'art manquait d'autoroutes, poursuit son programme de grands travaux qui, grâce à une finition du revêtement dont l'éloge n'est plus à faire, élimine toute vibration et permet à chacun de parcourir désormais des millénaires de beauté avec un maximum de confort et de sécurité.

Les deux ingénieurs récemment engagés pour construire le tronçon « peinture française » qui mène en deux grands et beaux volumes de Fouquet à Fragonard sont connus pour leur compétence technique et leur talent. Le tronçon se raccorde à la branche XIXe siècle, aménagée voilà deux ans par M. Leymarie. Quand je pense qu'au temps de mon enfance il fallait des mois pour parcourir cette distance, combien il est impressionnant de la boucler aujourd'hui en quelques heures! Et quelle vue! Quels panoramas! C'est à tous les tournants qu'on aperçoit avec saisissement un Poussin, un Georges de la Tour, qu'on avait vus mille fois en réalité et qu'on est tout ému de découvrir enfin dans la reproduction Skira.

Aucune route de campagne, quelque envie qu'on ait parfois de l'emprunter, ne me détournera cependant de mon plaisir, qui est de saluer en une telle œuvre l'union de l'érudition et de la divulgation. Qu'une collection destinée au grand public compte des auteurs par ailleurs voués à la recherche fondamentale et au travail de première main, c'est bénéfice pour tout le monde. Le public y gagne d'échapper aux ignorants, et les auteurs sont forcés de se livrer à une synthèse qu'ils n'eussent peut-être pas osée sans la commande qu'ils acceptèrent un jour, impulsivement, quitte à le regretter, aussitôt après, inutilement.

Deux des quatre siècles traités par MM. Châtelet et Thuillier, le XVe et le XVIIe, ont été depuis cinquante ans, on le sait, l'objet d'un défrichage considérable, et, depuis vingt ans, on a pu mettre au point, nuancer, expliquer. A cet égard, la partie consacrée aux Primitifs français ne laisse pas le lecteur entièrement satisfait. C'est une Baie des Trépassés, nul ne l'ignore, que ce siècle, les controverses entre spécialistes s'y aigrissent d'autant plus qu'il est difficile de s'y tromper à demi, et l'*Annonciation d'Aix*, la *Pieta*, le *Maître de Moulins*, sont autant de Minotaures qui dévorent à belles dents les historiens d'art. Peut-être eût-il fallu ici présenter moins de thèses et plus d'incertitudes, puisqu'on s'adresse à un public incapable de se défendre. Pourquoi Jean Malouel est-il promu co-auteur de la *Crucifixion avec le martyre de Saint-Denis*, aujourd'hui unanimement attribuée au seul Bellechose? Et d'où sort ce Philippe de Mazerolles, bombardé ex *abrupto* peintre du *Retable du Parlement de Paris*. Par contre, page 132, on s'étonne de voir attribuer à Dumonstier un portrait depuis longtemps admis comme hollandais ou flamand et probablement d'Antonio Moro. Attribution en flèche d'un côté, en retrait de l'autre.

Les parties consacrées au XVIIe siècle — à cheval sur les deux volumes — offrent par contre un équilibre à peu près parfait entre l'information et l'interprétation, l'exposé des faits et l'appréciation esthétique. Ne cédant pas à la mode historique actuelle, M. Thuillier a donné à ses chapitres des noms de peintres et non pas des noms de courants. Il ose traiter de Valentin, de Vouet, de Poussin! Mais précisément, en revenant aux hommes, il nous permet de comprendre les courants, et c'est parce que les influences générales, les climats diffus, les analogies littéraires lui sont familières qu'il nous les montre enfin vivant par ceux qui les subissent ou par ceux qui en sont la source. L'histoire « événementielle » par les individualités et l'histoire « totale » qui ne les dépassait qu'en les perdant de vue se rejoignent ici. Qu'il s'agisse d'évoquer la Rome de 1620, d'exposer le problème de la nature morte, de se représenter ce que signifiait la nature pour Claude, Poussin ou Dughet, les généralités nous sont dites du point de vue de ces artistes pour qui elles n'étaient pas des généralités. Rien de plus intéressant que cette connaissance intime du point de vue créateur, qui nous amène à comprendre en quel sens les « peintres de la réalité » étaient ou n'étaient pas « réalistes » et comment, malgré de si nombreux tableaux témoignant d'une attitude commune *devant* la réalité, il n'y a pas eu au XVIIe siècle de courant réaliste conscient, de la façon qu'imaginait Champfleury.

Le XVIIIe siècle était une matière moins propice au renouvellement. L'évolution récente, sur ce terrain, a moins été celle de notre science que celle de notre goût, qui nous fait préférer Saint-Aubin à Quentin de La Tour, Chardin à Boucher, mais aussi revaloriser un Greuze, prêter attention à un Duplessis ou à une Adélaïde Labille-Guiard. M. Châtelet nous y conduit avec science et doigté, et au total les trois volumes Skira sur la peinture française constituent un monument remarquable, bien qu'inévitablement inégal.

Jean-François Revel.

Albert Châtelet et Jacques Thuillier, La peinture française. *T. 1:* De Fouquet à Poussin, *109 pl. couleur, 132 frs.; T. 2:* De Le Nain à Fragonard, *106 pl. couleur, 132 frs.*

Ci-dessus, à droite du titre: Heurtoir de porte en bronze. XVIe siècle. Koper (Capo d'Istria), Palais Tacco. Figure illustrant l'Histoire de l'Art d'Elie Faure, rééditée par J.-J. Pauvert.

HISTOIRE DE L'ART L'ESPRIT DES FORMES

par Elie Faure

« L'un des miracles de ce temps, écrivait Elie Faure dans l'Esprit des Formes, est qu'un nombre croissant d'esprits soient devenus capables non seulement de goûter, avec une égale ivresse, la délicate ou violente saveur de ces œuvres réputées antinomiques, mais même de saisir dans les caractères opposés qu'elles paraissent offrir, des accords intérieurs qui nous conduisent à l'homme et nous le montrent partout animé de passions dont toutes les idoles, en en accusant l'accent, révèlent les analogies ».

La voie qu'Elie Faure indiquait ainsi est aujourd'hui fort encombrée, et les pièges n'y manquent pas. Le jeu des images comme celui des mots est une jonglerie facile où les charlatans, comme les magiciens, ont leur public. La prolifération des livres d'art, si elle répond dans une certaine mesure à des curiosités nouvelles, entraîne souvent la lassitude, voire l'indifférence ou le scepticisme.

Aux « curieux » comme aux indifférents ou aux sceptiques, la superbe édition de l'Histoire de l'Art et de l'Esprit des Formes réalisée par J. J. Pauvert, apporte l'occasion d'un fructueux retour aux sources.

Qu'on relise Elie Faure ou qu'on le découvre, il donne toujours le sentiment de visiter des domaines inexplorés, même et surtout lorsqu'il nous conduit dans des chemins qui nous semblent familiers parce que tant d'autres les ont parcourus après lui.

Le jaillissement de la pensée, l'harmonie brillante du style et le rythme de la phrase donnent à ces textes un étonnant pouvoir d'évocation, de persuasion aussi. Il faut ajouter que, dans la présente édition, les images soutiennent parfaitement le déroulement du discours. Elie Faure avait d'ailleurs établi de façon très précise le choix des illustrations qu'il concevait pour son livre, mais c'est la première fois qu'un éditeur s'y conforme entièrement. En ce sens, on peut donc dire que nous avons ici une « édition originale », réalisée, qui plus est, avec un soin remarquable.

M.-G. L. C.

Elie Faure: *Histoire de l'Art. L'Esprit des Formes.* 21×28 cm., 2 vol., 546 et 520 p. 1300 ill. n. et bl. hélio. 110 coul. J. J. Pauvert, 240 frs.

PHILIBERT DE L'ORME

par sir Anthony Blunt

Aux traductions de textes fondamentaux de l'histoire de l'art publiées par Julliard s'ajoute celle du livre de Sir Anthony Blunt sur Philibert de l'Orme paru en langue anglaise il y a six ans. Le choix est des plus heureux. Non seulement pour l'intérêt évident que présente le livre spécialement en France, mais aussi parce qu'il familiarise le lecteur français avec une collection de textes sur l'architecture, dirigée par Blunt et Wittkower et publiée à Londres, dont le Philibert de l'Orme était justement le volume inaugural. Volume suivi depuis par des études sur Hawksmoor et le gothique bourguignon, auxquelles viendront s'ajouter les ouvrages déjà annoncés sur Maderne, Borromini, Alessandro Galilei et Lord Burlington. Puisque rien, ou à peu près rien, n'existe en français sur ces sujets, et la réputation de Blunt et de Wittkower étant ce qu'elle est, on peut se demander si l'intérêt du lecteur français ne serait pas de bénéficier d'une traduction au moment même où parait le texte original.

La présente édition n'apporte pas le moindre changement — principe des plus louables de la série des traductions de Julliard — texte, notes, bibliographie, et surtout les illustrations, respectant rigoureusement l'édition originale. La traduction, bonne et très facile à suivre, reste fidèle au ton équilibré de l'auteur, et même une lecture consciencieuse révélera uniquement quelques inattentions sans importance, comme l'emploi des formes Montano et Montanus pour le même personnage, la forme peu correcte du pluriel *loggiae*, l'appellation *Miss* pour un auteur italien et, simple erreur typographique, Cassiano dal Porra au lieu de Cassiano dal Pozzo.

Les mérites du livre sont connus comme ceux de l'auteur. Le meilleur connaisseur de la Renaissance et du Baroque français, Sir Anthony Blunt retrace l'évolution de Philibert de l'Orme depuis son séjour à Rome — au moment où Rabelais s'y trouvait dans l'entourage du cardinal du Bellay — jusqu'à la publication du Traité d'Architecture en 1567, paru trois ans avant la mort de de l'Orme. C'est bien Rabelais qui mentionnera dans le Quart Livre Philibert de l'Orme comme « Le Grand Architecte du Roi ». Le mérite du livre de Blunt est justement qu'il ne se borne jamais au simple squelette de la chronologie des œuvres mais qu'il y ajoute les données culturelles de l'époque. C'est ainsi que l'abbaye de Thélème est dans sa conception architecturale attribuée à Philibert de l'Orme; et en effet les idées que l'architecte développera plus tard à propos du couvent de Montmartre — structure circulaire, entourée par trois étages de cellules — se situent à mi-chemin entre l'abbaye de Thélème de Rabelais et la cité du Soleil de Campanella. Pièce capitale du livre: la première analyse scrupuleuse du Traité d'Architecture, qui permet à l'auteur de dégager l'idée de la Divine Perspective, introduite par Philibert de l'Orme en contraste avec Vitruve et ses propres observations lors du séjour romain. C'est bien le drame de Philibert de l'Orme d'avoir « suivi, avec une logique impeccable, la notion classique... poussée si loin, qu'il est arrivé à un résultat totalement anticlassique ». Jugé par lui-même, son mérite était d'avoir « porté en France la façon de bien bâtir, ôté les façons barbares »; jugé par le XVII^e^ siècle, il avait « un peu trop vu les belles choses de Rome avec les yeux préoccupés du style gothique » et jugé par Sir Anthony Blunt, il était « à la fois classique et profondément français ».

Walter Vitzthum.

Anthony Blunt: Philibert de l'Orme, *trad. Jean Le Regrattier, 189 pp., 37 ill., 67 pl. Julliard, coll. « Histoire de l'Art », 39 fr.*

ABBAYES FRANÇAISES DE L'AGE CLASSIQUE

par Joan Evans

*Miss Joan Evans, la distinguée présidente de la Société des Antiquaires de Grande-Bretagne, est bien connue de ce côté-ci de la Manche pour les beaux livres qu'elle a consacrés au Moyen-Age français (*Art in medieval France, Dress in medieval France*). L'ouvrage qu'elle nous propose aujourd'hui ne décevra pas l'attente de ses lecteurs, qui ont apprécié dans les précédentes publications une érudition aisée et un goût parfait: c'est une fois de plus un gros et bon livre, agréable à consulter, soigneusement imprimé et richement illustré, digne en tout point de la tradition éditoriale britannique.*

Sujet entièrement neuf ou peu s'en faut. Sachons donc gré à Miss Evans de s'être lancée dans une exploration aussi difficile. M. Louis Hautecœur a souligné depuis longtemps l'intérêt d'une recherche systématique des édifices des XVI^e^-XVIII^e^ siècles, mais dans le domaine de l'architecture monastique il faut reconnaître que l'enquête qu'il avait entreprise n'a guère été poursuivie. Mise à part la question de l'architecture des Jésuites, qu'on peut considérer comme réglée après les travaux de M. Pierre Moisy, tout reste à faire. D'où l'intérêt de cette première vue d'ensemble que nous donne aujourd'hui Miss Evans.

Des centaines d'édifices recensés, décrits, datés, photographiés: voilà ce que nous apporte d'abord ce livre. A côté d'un petit nombre d'ouvrages déjà justement célébres (collèges et chapelles des Jésuites, grandes abbayes bénédictines. Caen, Le Bec, Cluny, Saint-Denis...), que de découvertes! Gageons que les photographies de Miss Evans seront une révélation pour la majorité de ses lecteurs. Beaucoup d'ouvrages « mineurs » sans doute. Mais que de charme dans cette simplicité, cette gaucherie même, parfois. Et quelle variété, depuis le modeste prieuré, qui tient de la ferme et du manoir, jusqu'à ces grands couvents qu'il faut bien avec Miss Evans comparer à des « casernes » puisque aussi bien au XVIII^e^ siècle les casernes étaient fort belles! On connaissait les grands moments de cette histoire, la première moitié du XVII^e^ avec les Jésuites et les Ursulines, le début du XVIII^e^ avec les Mauristes. Mais l'ouvrage nous montre que l'activité des ordres monastiques est restée grande pendant tout le XVIII^e^ et notre attention est particulièrement attirée par les constructions des Cisterciens. Les noms de Chaalis (1737) et de Royaumont (1785) viennent à l'esprit: mais qui a visité, comme Miss Evans, Cercamp dans le Pas-de-Calais (1740), Trois-Fontaines dans la Marne (1740), La Valasse dans la Seine-Maritime (1760)? Il y a là des compositions d'une ampleur monumentale, et en même temps d'une grâce et d'une diversité que l'on ne soupçonne pas: ici plus question de « casernes », il s'agit de véritables châteaux, avec cour d'honneur, terrasses et jardins, portails, frontons et pavillons, admirablement situés dans des paysages agrestes. La politique de Colbert et de ses successeurs, qui voyaient dans la reconstruction des couvents une excellente occasion de stimuler les industries d'art, a certainement favorisé le rapprochement entre architecture civile et architecture monastique. L'abbaye de Prémontré en Picardie (1720) semble quelque merveilleux château de Prince-électeur. C'est un chef-d'œuvre, peu connu, de l'architecture française.

L'ouvrage s'adresse à un large public. Point d'érudition laborieuse. L'exposé, de quelques cent-cinquante pages, regroupe les édifices selon les ordres qui les ont bâtis, il les décrit et date rapidement. Plus de huit cents photographies complètent ces indications: presque toutes ont été prises par l'auteur,

qui ont tenu une si large place dans l'iconographie bouddhique. Pourtant, on peut regretter que le Dr Seckel n'ait pas à ce propos accordé une place plus grande au rôle joué par l'Inde antérieurement aux créations gandhâriennes. Bien que ces dernières aient eu, en effet, une grande influence sur les arts de la « route du nord » (Asie centrale, Chine, Japon), il est choquant de constater que trois siècles et demi de production artistique sont traités en moins de vingt-cinq lignes (pp. 229-230), alors que cette production est une des plus belles de l'art indien.

Certes, la tâche du Dr Seckel n'était pas simple, et nous l'avons souligné. Nous pensons seulement que la partie faible de son étude concerne l'Inde, ce qui est assez paradoxal puisque l'Inde fut non seulement le berceau du bouddhisme, mais encore le centre d'émission vers l'Asie du Sud-Est et vers l'Extrême-Orient des formules plastiques de cette religion. Cette faiblesse est surtout notoire dans l'énoncé des faits historiques, dans la chronologie adoptée, dans l'exiguïté de la place qui lui est faite à plusieurs reprises. On peut aussi regretter qu'il ait de propos délibéré retranché de son exposé ce qui a trait au Tibet et à la Birmanie, sous le prétexte que d'autres volumes de la même collection leur sont consacrés. Nous comprenons bien que cette attitude lui ait été dictée par sa probité scientifique. Mais nous nous plaçons au point de vue du lecteur soucieux de s'initier à l'art bouddhique et nous sommes obligée de le prévenir: lisez ce livre qui est excellent dans son ensemble, tout en sachant qu'il faut le compléter par d'autres lectures.

Jeannine Auboyer,
conservateur au Musée Guimet.

Dietrich Seckel, L'art du bouddhisme. Devenir, migration et transformation, *traduit de l'allemand par Jean-Pierre Simon (collection « L'Art dans le Monde). — In-4° carré, 298 pages, 60 illustrations en couleurs, figures et cartes Albin Michel, 46 fr. 27.*

JOHN MARTIN EN FRANCE

par Jean Seznec

Un livre sur John Martin, sur les formes et l'étendue de son influence en France à l'époque romantique, ne peut qu'être bien accueilli par tous ceux qu'intéresse la passionnante question des rapports artistiques entre la France et l'Angleterre au XIXe siècle. Et justement le cas de John Martin est d'autant plus significatif qu'il a été salué comme un véritable prophète des temps nouveaux par tous les grands romantiques français de Sainte-Beuve à Berlioz, d'Alexandre Dumas à Théophile Gautier, de Hugo à Nerval, de Balzac à Michelet.

Le livre de Jean Seznec rassemble d'abord tous les documents qui témoignent de cette exceptionnelle gloire française de J. Martin, puisqu'elle alla même jusqu'à lui valoir une sorte de reconnaissance officielle de la part de Charles X et de Louis-Philippe. Mais l'auteur entreprend aussi d'expliquer cet engouement qui, s'il fut peut-être excessif, devait plus tard laisser place à un oubli en tout cas parfaitement injuste. Au passage, notons qu'à notre sens, Jean Seznec est sans doute un peu sévère dans son jugement sur l'œuvre même de Martin. Certes celui-ci est plus un poète qu'un peintre et sa technique picturale en particulier est loin d'être sans défaut. Mais il est un grand graveur imaginatif, et un architecte onirique d'une extraordinaire puissance. Il reste qu'en effet son influence fut principalement littéraire. En cela Martin n'est peut-être pas une exception dans le romantisme européen ; et nous serions pour notre part tenté de rattacher la diffusion de son influence au goût du romantisme pour la synthèse des arts : c'est l'époque où les poètes rêvent de visions, où les musiciens conçoivent ce qui sera bientôt le « wagnérisme » : la composition de la puissance musicale avec toute une dramaturgie verbale et plastique, l'époque aussi où tant de peintres ou de graveurs aspirent à instaurer un vaste spectacle poétique capable de rivaliser avec le lyrisme ou l'épopée des poètes eux-mêmes ; c'est l'âge enfin où tant d'esprits sont pénétrés des théories relatives aux correspondances ou analogies esthétiques, à la suite de Swedenborg ou de Fourier.

A cet égard John Martin apparaît comme un témoin privilégié de ce romantisme profond qui, au-delà des séductions superficielles du pittoresque ou de l'exotisme, cherche à retrouver le message prophétique des traditions bibliques ou orientales. John Martin est celui qui a donné à cette recherche une réalité et une présence concrètes, celui qui, comme en témoigne l'hallucination qui un jour s'empara de Berlioz dans la Cathédrale Saint-Paul de Londres, a eu le pouvoir de faire de tous ces rêves d'authentiques visions, en les incarnant dans le dynamisme et la matérialité de ses architectures gigantesques et dramatiques.

Enfin la trop brève conclusion de Jean Seznec met l'accent sur ce qui est peut-être aujourd'hui la raison principale d'un renouveau d'intérêt pour John Martin : déjà au XIXe siècle il avait pressenti ce que devait réaliser médiocrement la technique du diorama et qui est aujourd'hui l'une des fonctions essentielles du cinéma. C'est du côté du septième art qu'on pourrait retrouver l'épanouissement des prophéties visionnaires de John Martin, malheureusement sous une forme trop souvent abâtardie. Les « grandes machines » bibliques ou orientales d'Hollywood se rattachent en effet à cette même lignée. John Martin, comme quelques autres romantiques, ne serait-il pas né un siècle trop tôt? Jean Seznec, à son propos, et, croyons-nous avec raison, évoque le nom de Cecil B. de Mille et aussi celui de Milton, la principale source en effet de John Martin. Que ces rapprochements ne paraissent pas choquants! Si quelques grands romantiques français ont fait preuve d'une telle admiration pour le graveur anglais, n'est-ce pas qu'ils trouvaient en lui comme une approximation géniale d'un rêve esthétique que les moyens techniques du XIXe siècle étaient incapables de réaliser? On peut aujourd'hui se prendre à regretter que, justement, le cinéma n'ait pas su, sauf quelques trop rares exceptions, rester fidèle à ce que ce rêve avait de noble et de grandiose.

Bien sûr, l'œuvre de John Martin pose le problème des conséquences d'une disproportion entre le rêve et les moyens de l'artiste qui est aujourd'hui si sensible lorsqu'on regarde les gravures ou les tableaux. Mais cette sorte d'échec est loin d'être sans grandeur et c'est le mérite de cette étude de Jean Seznec que de faire apparaître la grandeur sans masquer les échecs.

Henri Lemaitre.

Jean Seznec: *John Martin en France,* 53 pp., 11 pl. Faber and Faber, Londres.

LAUTREC PAR LAUTREC

par Ph. Huisman et M. G. Dortu

Parmi toutes les « célébrations » suscitées en 1964 par le centenaire de la naissance de Lautrec, parmi toutes les publications qui lui ont été consacrées cette année, celle de Ph. Huisman et M. G. Dortu est sans doute l'une des plus remarquables, parce qu'elle constitue non seulement un

Toulouse-Lautrec: « La Femme au tub. » Dessin. 39x52 cm. C'est le projet définitif pour la lithographie du même sujet de la série « Elles », exécutée en 1896. Planche de l'ouvrage de Ph. Huisman et M. G. Dortu, Lautrec par Lautrec (Edita, Lausanne. La Bibliothèque des Arts, Paris).

excellent ouvrage de références, mais la meilleure approche qui ait été réalisée jusqu'ici de la véritable personnalité de l'artiste, de l'œuvre par laquelle il s'est exprimé.

La vie de Lautrec, les êtres si divers qu'il a fréquentés, les sujets qu'il a peints, offrent une matière d'une dangereuse richesse aux critiques et aux psychologues, aux esthéticiens, aux cinéastes, aux sociologues, aux journalistes et autres polygraphes. Après tant de gloses développées à partir de quelques faits, de quelques attitudes, de quelques traits, toujours les mêmes, indéfiniment cités et fixés dans des interprétations sommaires, il est salutaire, et passionnant, de découvrir Lautrec tel qu'il s'est montré à ses amis, tel qu'il apparaît à travers chacune de ses toiles, chacune de ses esquisses, dès le moment où celles-ci sont replacées, simplement et objectivement, dans le cours d'une carrière très brève, mais dont chaque jour a été vécu intensément.

Citer des anecdotes, des témoignages, dont beaucoup sont inédits, parmi ceux qui nous sont rapportés ici, ce serait encore risquer une évocation arbitraire et déformée. Car le mérite des auteurs est dans le ton juste qu'ils ont adopté (hormis peut-être le passage qui réunit en une même envolée Lautrec, Alexandre le Grand, le Cid, la Goulue, James Dean et Brigitte Bardot), dans l'intelligence discrète de leur analyse. Il faut regarder comme ils nous les montrent les premiers croquis de Lautrec enfant, les premières photographies, puis celles des modèles et des amis, de l'atelier, des parties de pêche, des bateaux. Il faut lire ses lettres à sa mère, à Joyant, les récits de ceux qui l'entouraient: Joyant encore, Francis Jourdain et Paul Leclercq; Missia évoquant le peintre dans le jardin de Valvins, ou les soirées au cours desquelles il lui demandait de jouer, inlassablement, « Les Ruines d'Athènes », tandis qu'il peignait; Romain Coolus accompagnant vingt fois Lautrec aux représentations de « Chilpéric »: « C'est uniquement pour voir le dos de Lender que je viens. Regarde bien... Le dos de Lender est somptueux »...

Tout cela fait apparaître dans une lumière plus vraie les peintures, les dessins, les gravures, très bien reproduits, qui illustrent abondamment le livre.

Dans ce « Lautrec par Lautrec », il y a ainsi plus qu'une biographie en images. Le catalogue de l'œuvre gravé qui l'accompagne suffirait à en faire un nécessaire instrument de travail. Mais la première partie du livre constitue certainement un apport d'une égale importance à notre connaissance du peintre.

M. S.-M.

Ph. Huisman et M. G. Dortu: Lautrec par Lautrec. *22,5 × 33 cm. 296 p. 800 ill. 125 rep. coul. Exemplaires numérotés, accompagnés du retirage limité à 200 ex. de la lithographie de Lautrec:* Blanche et Noire: *450 frs. Edita, Lausanne. La Bibliothèque des Arts, Paris.*

LA SCENOGRAFIA DEL SETTECENTO E I FRATELLI GALLIARI

par Mercedes Viale Ferrero

Ce livre remarquable a paru à Turin au moment de l'exposition du Baroque Piémontais. On se rappellera que la partie la plus valable de cette exposition, — à part la présentation strictement didactique de l'extraordinaire architecture piémontaise — était justement dédiée à l'art de la scène. Le reste — la peinture, qui voulait être le centre d'attraction — était une sorte de kermesse où la masse des spectateurs, braves et patriotiques piémontais surtout (l'exposition fut la plus fréquentée de l'année) se confondait avec la masse des tableaux exposés sans système. La qualité des tableaux autant que leur choix et leur présentation donnait une impression si défavorable qu'on pouvait se demander s'il ne fallait pas appliquer même aux expositions italiennes, jusqu'ici toujours à l'avant-garde, ce que Montesquieu déjà notait à propos des librairies: « En Italie, il est inutile de faire des bons livres: il suffit d'en faire. » Ce n'est un secret pour personne que si, à Turin, l'honneur et l'intérêt scientifique furent sauvés, ce fut grâce à Mme Viale Ferrero à laquelle avait été confiée la section scénographique.

C'est à Mme Viale Ferrero que nous devons également le beau livre sur les frères Galliari, la famille de scénographes qui à l'époque de Métastase régnaient sur les scènes de Milan et de Turin. L'auteur nous donne un catalogue complet des dessins actuellement connus des Galliari: les albums de la Pinacothèque de Bologne, de la Brera, de la Bibliothèque Royale de Turin et du Victoria and Albert Museum, les dessins conservés au musée de la Scala, à la fondation Poglaghi à Varèse, au musée civique de Turin et dans quelques autres musées et collections privées. Elle nous en donne un choix très riche d'excellentes reproductions et nous présente des chapitres sur l'évolution de la scénographie pendant la première moitié du XVIIIe siècle — c'est-à-dire, depuis l'introduction de la nouvelle technique du « vedere le cose per angolo » par Ferdinando Ribbiena — sur Juvara, personnage-clé de la Turin baroque et dès sa jeunesse à Rome intimement lié au théâtre, sur la scène de cette époque à Turin (« Je suis parti de Turin, c'est-à-dire d'une ville assez ennuyeuse » écrit toujours Montesquieu en 1728) — et finalement sur les Galliari dès leur intervention sur les scènes de Milan en 1742 et de Turin en 1748.

Les témoignages des premières années étant assez réduits (la décoration d'une fête à Innsbruck en 1738 n'ayant pas laissé de trace visuelle), nous n'avons que quelques dessins sporadiques et quelques gravures pour cette époque. C'est seulement à partir de l'album de Bologne daté 1756-58 que nous pouvons suivre pas à pas le chemin des Galliari.

Situons d'abord la famille: c'est surtout à Fabrizio que nous devons les idées scénographiques et les dessins qui en sont le seul témoignage. Bernardino peintre de premier ordre, qui était chargé surtout des détails et de l'exécution du décor, nous a laissé peu de dessins. (On doit pourtant ajouter à la liste donnée par l'auteur la feuille de la Bibliothèque de Berlin, très caractéristique de Bernardino, reproduite dans le catalogue Alte Buchenabbilder de 1960). En revanche, il est l'auteur de l'exquise maquette pour le rideau du Regio Teatro de Turin en 1756, dans le plus pur rococo vénitien. Les dessins de Fabrizio appartiennent au même univers. Les exemples choisis par Mme Viale Ferrero démontrent avec évidence qu'il avait lui aussi abandonné les immenses perspectives abstraites de la machinerie baroque et qu'il songeait surtout à rendre la scène habitable.

L'auteur expose ensuite comment vers 1760, période cruciale en Italie comme en France pour le changement du goût, « tous ceux qui n'étaient pas attirés par les nouvelles certitudes du classicisme et qui se rendaient pourtant compte que le goût pour le « barochetto » était sur le point de disparaître » tentaient les voies du compromis. Les Galliari furent de ce nombre, sans la moindre atteinte au succès qu'ils connaissaient à Turin et à Milan. Fabrizio qui était surtout un artiste local ne fit qu'une brève apparition à Vienne puis à Innsbruck, Milan étant terre autrichienne. Ses rapports avec Paris se réduisent à un échange de lettres en 1777 resté, semble-t-il, sans écho profond. C'est dans le Berlin du Grand Frédéric, de goût plus éclectique, que les Galliari trouvèrent le meilleur accueil. Bernardino s'y rend en 1772 et y laisse son neveu Bartolomeo Verona, qui dirigera la scène de l'opéra prussien jusqu'à sa mort en 1813. La fin de la fortune des Galliari dans leur propre fief peut être indiquée avec précision: responsable de la dernière mise en scène au Regio Ducal Teatro de Milan en 1776, où ils avaient donné depuis les années 40 deux ou trois spectacles par an, ils fournissent encore le décor pour l'ouverture de la Scala deux ans plus tard. Ce fut la dernière gloire de leur carrière. Par la suite, la Scala se servira d'autres talents, plus en harmonie avec la pensée de Piermarini qui transformait à ce moment Milan en ville néo-classique.

Au portrait des deux principaux Galliari, Mme Viale Ferrero ajoute ce que l'on sait des dessins de plusieurs fils et neveux et une suite, particulièrement intéressante, de figurines de Leonardo Marini « costumista » habituel des Galliari.

Précédé du livre de Bjurstrom sur Torelli, et de la réédition du texte classique de Scholz et Hyatt Mayor, le volume de Mme Viale Ferrero constitue un apport valable à notre connaissance du théâtre baroque.

Walter Vitzthum.

Mercedes Viale Ferrero: *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari.* 283 p., 108 pl. n., 30 pl. coul., 101 ill. Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turin. L. 12.000.

CONVERSATIONS AVEC PICASSO

par Brassaï

En 1932, choisi pour photographier les sculptures de Picasso qui devaient être reproduites dans le premier numéro de *Minotaure* (voir l'Œil nº 80), Brassaï devient l'ami du peintre. Il le fréquente par périodes souvent séparées par des années, mais, quand il le fréquente, c'est tous les jours. En 1943, il commence à rédiger à la fois ses souvenirs des dix années précédentes et à noter leurs conversations au jour le jour. Le cœur du livre est un journal de Picasso pendant la guerre, dans le Paris glacial et occupé, un Picasso revenu, par la vertu de l'immobilité forcée, à une existence d'artiste patricien du XVIIe siècle, un Rubens ou un Bernin, recevant tous les matins les visiteurs en son hôtel, 7 rue des Grands-Augustins, tardant à paraître cependant qu'ils attendent, incités à la patience ou au départ, selon le cas, par l'intransigeant et dévoué Jaime Sabartès. A midi, déjeuner (marché noir, au Catalan, le restaurant vivait), puis solitude totale jusqu'au lendemain matin.

Chronique riche et amusante, où l'on voit passer, non seulement les travaux et les jours de Picasso, mais Henri Michaux, Matisse, Jacques Prévert, Eluard ou encore André Malraux parlant à trois personnes « comme s'il s'adressait à un vaste auditoire », et Samuel Kootz, le marchand new-yorkais, débarquant comme un ouragan à Paris en 1946 pour acheter des Picasso en masse et, une fois dans l'atelier de la rue des Grands-Augustins, faisant la grimace parce que les toiles ne sont « pas assez abstraites ».

Elles ne pouvaient pas l'être du tout, en effet, car si une évidence ressurgit à chaque instant des propos de Picasso, c'est son attachement à la réalité. Toute apparence venant au devant de lui le requiert — un chien, une femme, un paysage, un spectacle — et passe aussitôt dans son œuvre. Curiosité pour les matières, les procédés — gravure, lino — le conduisant à les employer, à les modifier tous, avidité de déchiffrer le style des autres peintres, et, à ce titre, admiration et non pas appréhension devant les œuvres de ses contemporains, notamment Matisse, qu'il place très haut. « On ne fait pas assez attention, dit-il à Sabartès; si Cézanne est Cézanne, c'est bien pour cela: quand il est devant un arbre, il regarde attentivement ce qu'il a devant les yeux; il le regarde fixement... Un tableau, souvent, ce n'est que cela. »

Les quelques pages faibles de ce livre se situent au début, à propos des rapports de Picasso et de Breton. Il nous faut alors subir les clichés habituels sur la « volonté d'annexion » du surréalisme. Que Breton ait écrit, dans le fameux n° 1 de *Minotaure* le texte le plus éclatant jamais consacré à Picasso, c'est une forme d'annexion qui fait penser à Baudelaire « annexant » Delacroix... Le fait que Breton s'y attache à l'exploration du Picasso de « l'extra pictural » — une des nombreuses manifestations de l'inventivité picassienne — est conforme à sa poétique, à laquelle Brassaï n'oppose, p. 25, que des objections d'un académisme digne de la Grande Chaumière. Le cerveau du penseur n'est pas toujours ici digne de l'œil du photographe et de la plume du narrateur, qui piquent, stimulent, distraient, informent, font vivre et ne célent jamais, mais au contraire rendent compte à merveille, de l'originalité du modèle, en bien ou en mal.

Jean-François Revel.

Brassaï : Conversations avec Picasso, *Avec 53 photographies de l'auteur. Gallimard. 18 fr.*

LA FORTUNA DEI PRIMITIVI DAL VASARI AI NEOCLASSICI

par Giovanni Previtali

Nous savions déjà par un certain nombre d'études souvent ingénieuses mais fragmentaires comment se produisit le retour en faveur des primitifs italiens au cours du XIX^e^ siècle; et l'on se souvient, à ce sujet, de la belle exposition de 1956 qui rassembla à l'Orangerie les ouvrages des anciens maîtres acquis par les collectionneurs du siècle dernier auxquels se joignirent les épaves de la rapine napoléonienne demeurées en France après les restitutions des années 1815-1820. A vrai dire, si l'on note à la fin du XVIII^e^ siècle les premiers engouements de collectionneurs pour les anciennes écoles d'Italie, il n'y eut de « revival » et de nette revalorisation qu'à l'époque romantique où l'on voit paraître le nom même de « primitif »; les vieux maîtres ne furent jamais relégués pour autant dans un oubli total, quelque grand que fût l'écart entre l'intérêt qu'on leur portait et le prix attaché aux écoles « modernes ». C'est le grand mérite de G. Previtali d'avoir montré la continuité de l'attention dont ils furent l'objet et d'avoir analysé les voies souvent capricieuses de leur réévaluation. Sur ces sujets, il recule les limites de l'érudition. Son ouvrage est d'une telle richesse d'information qu'on a scrupule à résumer.

L'auteur qui a contribué à une récente réédition critique des Vies de Vasari, expose, pour commencer, les points de vue et la méthode du célèbre Arétin. Rappel opportun, puisque la plupart des opinions postérieures se réfèrent aux critères vasariens de la vision organique de l'histoire, en dépit des contradictions de l'écrivain au sujet de l'art préraphaélite. Dès le milieu du siècle, cet art primitif est senti selon deux modes bien différents, soit comme précurseur stylistique de l'art moderne, soit comme modèle d'art dévot: deux visions du passé de la peinture découlant d'une polémique qui anima la société entière, tant dans sa religion que dans sa morale ou sa politique. Ces deux attitudes devant l'art rendent compte de deux visions ennemies du monde. Vasari et Dolce sont la voix de l'élite qui domina politiquement au début du siècle; Gilio, lui, exprime les sentiments plus populaires qui s'imposèrent après l'échec politique et militaire de l'aristocratie de la Renaissance, cependant que la Contre-Réforme favorisait des formes sentimentales et frustes de religiosité. Un autre aspect que note l'auteur, c'est le renouveau de l'érudition sacrée qui nourrira bien des revalorisations. Previtali ouvre son chapitre sur le XVII^e^ siècle par l'évocation de l'énigmatique Marco Tullio qui fut un des tout premiers à donner des interprétations figurées d'œuvres anciennes. Cependant, nous assistons à la définition historique des écoles due pour une large part à un « campanilisme » sourcilleux. L'ancienneté d'une école est alors valorisée en vertu d'un concept diffus de noblesse qui justifie la recherche érudite des origines. Peu à peu, les contestations entre érudits que facilite si vivement la dispersion italienne des foyers de pensée se détacheront du problème des origines pour se placer sur le terrain de la valeur artistique. L'érudition sacrée avait attiré l'attention sur les documents figurés du passé; l'œil du connaisseur les considère enfin comme œuvres d'art. Previtali analyse ce long investissement, cette lente germination du goût avec une acuité remarquable. Il faut signaler, tout particulièrement, les pages perspicaces sur Séroux d'Agincourt et Humbert de Superville dont l'œuvre de documentation graphique éclipse les interprétations figurées plus anciennes et peu connues que ce livre nous révèle. L'auteur a joint à ce panorama un chapitre très documenté sur les collectionneurs de primitifs du XVIII^e^ siècle et un autre sur les jugements portés par les voyageurs étrangers du même temps. S'il fallait faire quelque critique à ce travail si recommandable, on pourrait tout au plus regretter qu'il n'ait pas été fait mention, dans le domaine étranger, des remarques très pertinentes de Félibien qui illustrent le mouvement d'intérêt pour le Moyen-Age apparu en France vers le milieu du XVII^e^ siècle pour se tarir assez curieusement à la fin du siècle. Autre motif de regret, le peu de référence à l'intérêt éveillé par les primitifs italiens en Allemagne qui se manifeste, entre autres, par les Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders *de Wackenroder publiés en 1797 par Ludwig Tieck. Mais ces critiques n'altèrent en rien le prix attaché à cette monumentale recension de la fortune critique des primitifs qui épuise le domaine italien. L'illustration révèle un choix rare d'interprétations figurées des anciens maîtres, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il est doublé, en annexe, d'une série de vues synoptiques très suggestives qui montrent les variations selon les historiens, des attributions à Cimabue, Giotto et Masaccio.*

J. Guillerme

Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi, Dal Vasari ai neoclassici*, 273 p., 72 fig., 19 pl., Giulio Einaudi.

L'AMEUBLEMENT

par Mario Praz

Le décor de la vie, les objets et les meubles, leur choix, leur ordonnance dans la maison peuvent être une simple nécessité quotidienne, pratique, un besoin esthétique, un goût, un passe-temps. Pour certains, c'est une véritable passion. Mario Praz est de ceux-là, et l'ouvrage qu'il vient de consacrer à l'ameublement — volumineux traité de la psychologie et de l'évolution de la décoration intérieure — en est une preuve irréfutable. D'emblée, ou presque, il nous propose de l'humanité une distinction originelle et fondamentale: « Les hommes qui tiennent à leur intérieur, et ceux qui n'y tiennent pas ». Il admet bien entendu quelques nuances intermédiaires — théoriquement tout au moins. Mais en fait, il n'y croit guère. Et de là à fonder sur le rapport qu'entretient un être avec sa maison, sa demeure, une véritable éthique, il n'y a qu'un pas, qu'il franchit allégrement et consciemment. « Je porte sur ceux qui ne s'intéressent pas à leur intérieur et ne sont pas touchés par l'harmonie d'un beau mobilier le même jugement que Shakespeare sur les gens dépourvus de sens musical: ils sont nés pour la trahison, la tromperie et le vol. Les mouvements de leur âme sont aussi sombres que la nuit, leurs appétits, aussi noirs que l'Erèbe. Ne vous fiez pas à de tels hommes. »

Voici qui est clair, et d'emblée vous incite à lire l'ouvrage de M. Mario Praz avec l'intérêt que l'on porte à tout ce qui est fait avec passion, cette passion fût-elle (parfois) excessive et injuste. Cependant, cette passion ne suffirait peut-être pas à vous conduire à travers les dédales de près de 400 pages, abondamment illustrées, si ces pages n'étaient pas bourrées littéralement d'érudition et d'une rare connaissance de l'histoire de l'ameublement, dont on peut suivre les fluctuations à travers les époques, les lieux, et les genres de vie.

Mario Praz considère à juste titre un meuble ou un objet comme un miroir, en réduction de la vie intellectuelle et affective d'une époque qui « en renferme *in nuce* la quintessence ». Il décrit donc, avec une richesse de documentation et de détails

« La famille Polniotkov. » Cette aquarelle anonyme (Rome, coll. Lemmermann) est reproduite dans l'ouvrage de Mario Praz, L'Ameublement. Psychologie et évolution dans la décoration des intérieurs (Tisné).

impressionnante, ce que furent les décors de la vie de nos ancêtres, depuis l'antiquité classique et la demeure médiévale, jusqu'au Modern'Style. — Il se plaît à dénoncer (non sans satisfaction) le caractère narcissique du véritable amateur ou amoureux de meubles et d'objets et à noter au long d'innombrables chapitres qui épargnent bien peu des intérieurs européens des siècles derniers, une sorte de flux et de reflux semblable à celui que le philosophe Vico découvrait dans l'histoire, grâce auxquels les apparences multiples et diverses des aspects de l'ameublement peuvent se ramener à certaines formules réapparaissant régulièrement et inévitablement selon la loi d'alternance, qui est celle même de la vie.

Mario Praz a réuni son étonnante documentation, a fouillé le temps et l'espace, voyagé, vu, visité, consulté les archives, la littérature, les manuscrits anciens. Il a tenté d'arracher à ce qui peut subsister de la vie des êtres disparus à travers une image, une peinture, une aquarelle, une photographie des lieux qui leur étaient familiers. Chaque époque lui semble se différencier d'une autre par l'inéluctabilité même du mouvement historique qui nous emporte. Il termine son volumineux ouvrage sur les images du Modern'Style: au seuil de ce monde où nous sommes déjà, dans « la nudité des lignes, des formes géométriques pures et fortes ». — Au seuil d'un monde « déblayé au-delà de tout désir, ... mais aussi dégagé, débarrassé des anciennes maisons et des palais célèbres, au point que ce vide lui-même leur donnera le vertige... » — Et l'on ne peut s'empêcher de percevoir dans ces propos désabusés une grande nostalgie des siècles disparus.

Luce Hoctin.

Mario Praz: L'Ameublement, Psychologie et évolution dans la décoration des intérieurs. *24×31,5 cm. 393 pages, 400 illustrations noir et couleur. Tisné. 120 fr.*

UNE RÉVOLUTION DU REGARD

par Alain Jouffroy

Rien que mon ennemi attitré M. Berne-Joffroy m'accuse d'inciter au meurtre des critiques d'art (L'Art et la critique, *dans* Preuves, *août 1962 p. 24), j'ai comme chaque bourreau qui se respecte certaines têtes qu'il me plaît d'épargner, notamment celle d'un jeune écrivain: Alain Jouffroy dont les hasards de la presque homonymie font que parfois on le confond avec mon ennemi attitré. Celui-ci, à qui rien n'échappe, a saisi l'aspect freudien de la situation et il nous a conjointement désignés, Alain Jouffroy et moi, à la vertueuse vindicte des lecteurs d'*Arts. *Nous sommes donc promis ensemble, mon cher Alain, aux mêmes gémonies et c'est pourquoi, sans doute, on me charge de rendre compte ici de ton dernier livre:* Une révolution du regard *que Gallimard vient de publier.*

Tu m'as fait remarquer toi-même que tu donnais libre cours dans cet ouvrage à la totale subjectivité dont j'ai naguère souligné quelques inconvénients mais l'effort de compréhension et de sympathie est chez toi si tendu, si marqué, souvent si douloureux qu'on ne saurait comparer ta perspective avec celle de la critique de remontrance ou d'idolâtrie dont nous avons quotidiennement à rire. Rien chez toi de cette outrecuidance ou de cette fadeur car tu as conscience chaque fois du « secret » qu'il faut d'abord découvrir au prix d'une éprouvante exploration de l'autre et de son univers.

La reconnaissance de l'artiste original en tant qu'autre dont seul un saut périlleux pourra te rapprocher, voilà ce qui te caractérise en premier lieu. Une telle visée t'impose nécessairement un choix très strict car il est au-dessus des énergies humaines de se lancer dans toutes les directions à la recherche de ce que tu nommes les forces « irrésistiblement secouantes ». Aussi peut-on mesurer dans ton livre la part prépondérante des « affinités » qui te portent vers un petit nombre d'artistes dont on pressent les dénominateurs communs. Tous ont contribué à la « révolution du regard » et à la constitution d'une « nouvelle image de l'homme » mais une ambition particulière les lie encore davantage. Le désir de transformer la peinture ou la sculpture procède chez eux d'une sorte d'exigence morale. Faisant passer à l'arrière-plan les préoccupations esthétiques qui avaient prévalu jusqu'alors, ils ont moins exercé leur métier qu'ils ne se sont soumis à une expérience pleine de risques.

Le « rayon invisible du surréalisme » traverse cette expérience comme le ferait une frontière. Si Brancusi, Paul Klee, Marcel Duchamp, Picabia se sont affirmés antérieurement ou en marge, on retrouve sur l'autre versant Max Ernst, Victor Brauner, Bellmer, Matta, Gorky, Lam et, à quelque distance, Henri Michaux, Germaine Richier, tous analysés par toi en profondeur et avec une chaleureuse avidité. Mais l'hommage rendu aux initiateurs n'a pas détourné ton attention de la suite de l'histoire et de ses inflexions. Tu notes avec clairvoyance les « passages » essentiels: l'imprégnation surréaliste de la peinture informelle à ses débuts en Amérique et en Europe puis, vers la fin de 1959, la résurgence de l'esprit dada maintenu intact par Marcel Duchamp et doté soudain d'une dimension nouvelle par de jeunes Américains et de jeunes Européens.

Tu as été l'un des premiers en France à comprendre et à défendre Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine avant même que n'éclate la bombe du Pop-art *mais, contrairement à trop d'Américains que le succès a quelque peu grisés, tu as refusé de méconnaître le mérite des jeunes Européens qui, dans des conditions difficiles, poursuivent eux aussi leur combat. Eclipsés par le* Pop-art,

(Suite en page 82.)

Beaux objets sur le marché

▲ Plat en faïence de Deruta, orné d'un médaillon représentant un poète lauré. Ancienne collection du Baron Alphonse de Rothschild. Italie, 1520. Diam. 33 cm. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris.

Gerolamo Genga (Urbino, 1591-1656): Portrait de jeune homme. Bois. L'élégance d'origine florentine qui tempère dans ce tableau la raideur de la ligne ombrienne permet de l'attribuer à l'élève préféré de Signorelli et de le situer dans les dernières années du XV^e^ siècle. Luigi Grassi, 25 via Santo Spirito. Florence.

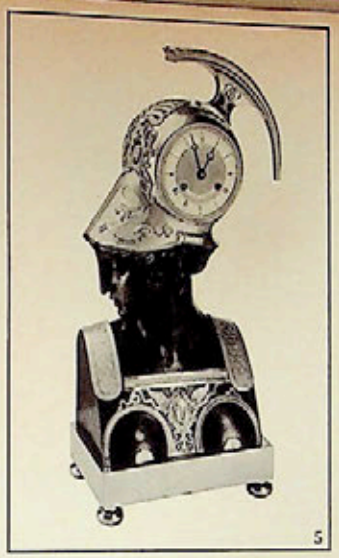
1

3

4

2

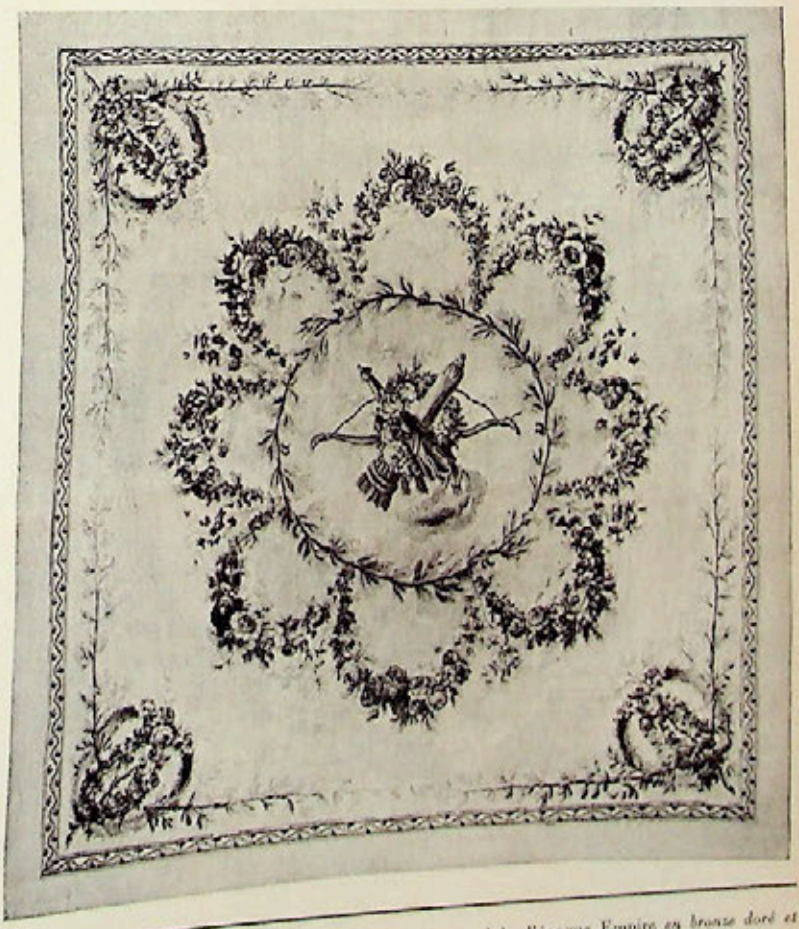
7



5

6

4. *Hanabusa Itcho (1652-1724)* : Cavalier et son petit serviteur. *17 × 13 cm. Encre de Chine sur papier. Hanabusa Itcho travailla à Edo (Tokyo) près du célèbre Yasunobu, puis, après quelques années d'exil, revint y fonder sa propre école qui devint à son tour fameuse.* Janette Ostier, *26 place des Vosges, Paris.*



8

1. *Paire d'appliques en bronze doré d'époque Louis XV. Le décor rocaille est traité avec beaucoup de souplesse et de légèreté.* Christy, *245 rue Saint-Honoré, Paris.*

2. *Clara Peeters (Anvers 1594-1657)* : Nature morte. *Bois. 33,5 × 45,5 cm.* Galerie Pardo, *160 boulevard Haussmann, Paris.*

3. Boîte en porcelaine de Chelsea. *Milieu du XVIII^e s. Le corps de la boîte est en forme de tête féminine masquée. Les yeux sont incrustés d'éclats de brillant. C'est un objet de fantaisie très curieux et très rare. Long. : 4 cm.* Nicolier, *7 quai Voltaire. Paris.*

5. *Curieuse et rare* pendule d'époque Empire *en bronze doré et bronze noir.* Diette, *4 avenue Matignon, Paris.*

6. Oiseau en or souple *décoré de brillant. Le centre est composé d'un labrador bleu.* Sterlé, *43 avenue de l'Opéra, Paris.*

7. *Cette grande cariatide est un bel exemple de sculpture décorative de la Renaissance anglaise. Bois. Haut. 175 cm.* J. et R. Gudin, *103 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

8. Tapis de Beauvais *en soie d'époque Louis XVI, dans le goût de Salambier. 200 × 220 cm.* Catan, *129 avenue des Champs-Elysées, Paris.*

1. *Petit* torse féminin Khmère *en grès rosé du début de la période Bayon (Début du XIII^e siècle).* C. T. Loo, *48 rue de Courcelles, Paris.*

2. *L'une des 22 miniatures ornant les* Heures de Delphine de Sabran. *Les très belles miniatures sont dues à un maître italien (Lombard ou Siennois) de l'Ecole d'Avignon, tandis que les bordures et les enluminures sont françaises. Exécuté pour Delphine de Sabran au monastère d'Apt où il a été longtemps conservé, il a fait partie ensuite de la collection Von Lanna.* Lardanchet, *100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

3. *Ecole franco-flamande, Début du XVII^e siècle :* Etalage de gibier. *Toile. 200 × 145 cm. Collection de J. O. Leegenhoek, 96 avenue Kléber, Paris.*

4. *Dirk Hals (Haarlem, 1591-1656) :* Les joueurs de tric-trac. *Bois. 32 × 39 cm.* Galerie Heim, *109 rue du Faubourg Saint-Honoré.*

5. Palma *en pierre de lave. Art Totonaque. Vera Cruz, région de Sayil. Mexique. X^e siècle.* Galerie Le Corneur et Roudillon, *206 bld Saint-Germain, Paris.*

6. *Rare* tapis de Perse *en soie. Vers 1865. Fond bleu marine. Rosace vieux rouge. Bordure à motifs de cachemire. Collection de Mr* Dario Boccara.

7. Commode à cartes *hollandaise d'époque régence. Décor de marqueterie en bois de violette contrasté.* Dugrenot, *107 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

8. Paire de salières *de mariage aux armes et effigies des époux. Email peint par Pierre Reymond. Limoges Seizième siècle.* P. Bresset, *5 quai Voltaire, Paris.*

5

6

8

TISNÉ
diffusion

MARIO PRAZ

L'AMEUBLEMENT

PSYCHOLOGIE ET ÉVOLUTION DE LA DÉCORATION INTÉRIEURE

TISNÉ

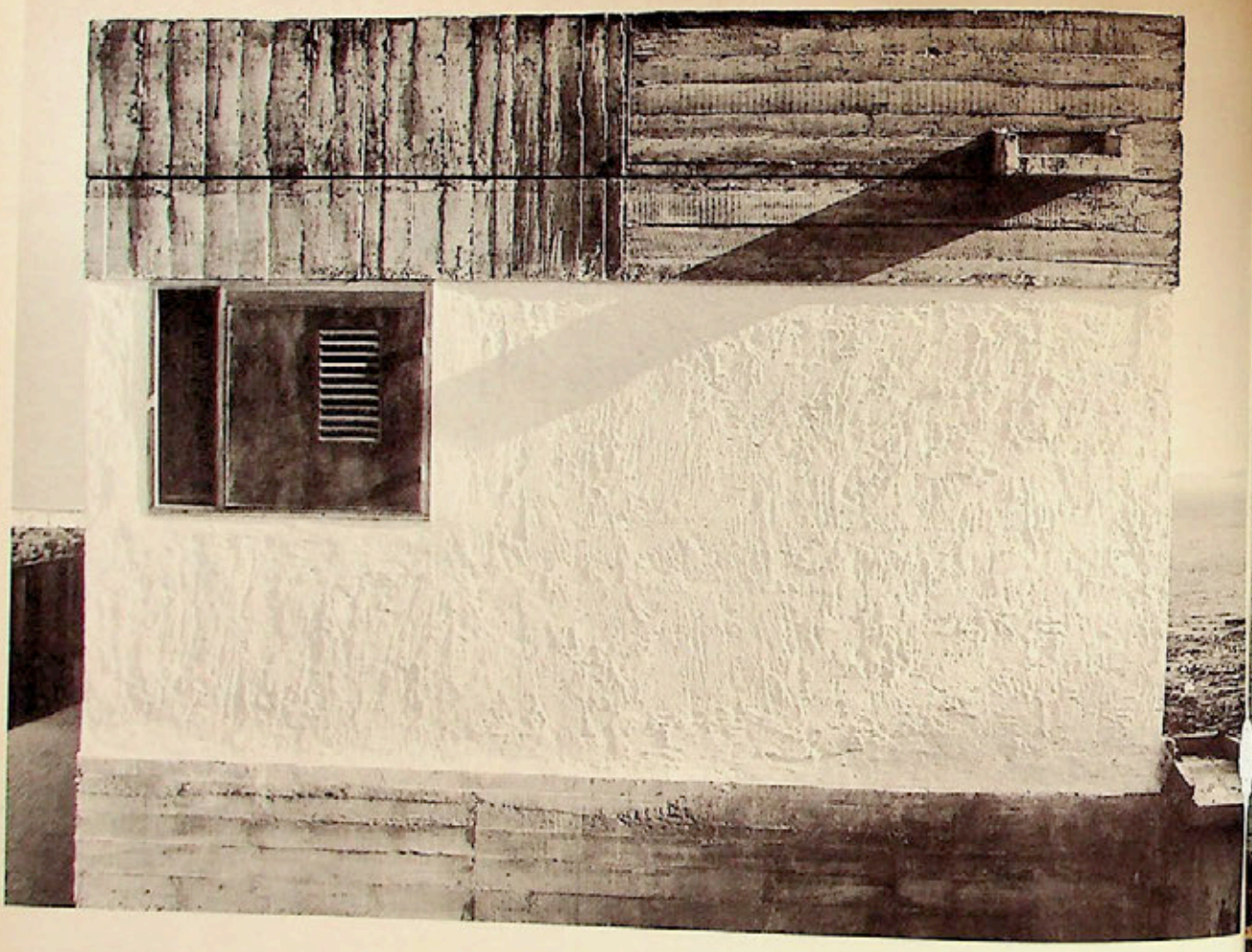
Voir compte-rendu

30

décoration
formes nouvelles
styles d'aujourd'hui

L'ŒIL

du décorateur



Le village du Merlier au Cap Camarat

▲
Des volumes francs, des matériaux simples donnent son caractère à l'architecture du village : le béton est brut de décoffrage, un enduit à la chaux couvre les murs. Les menuiseries sont en pin d'Orégon verni.

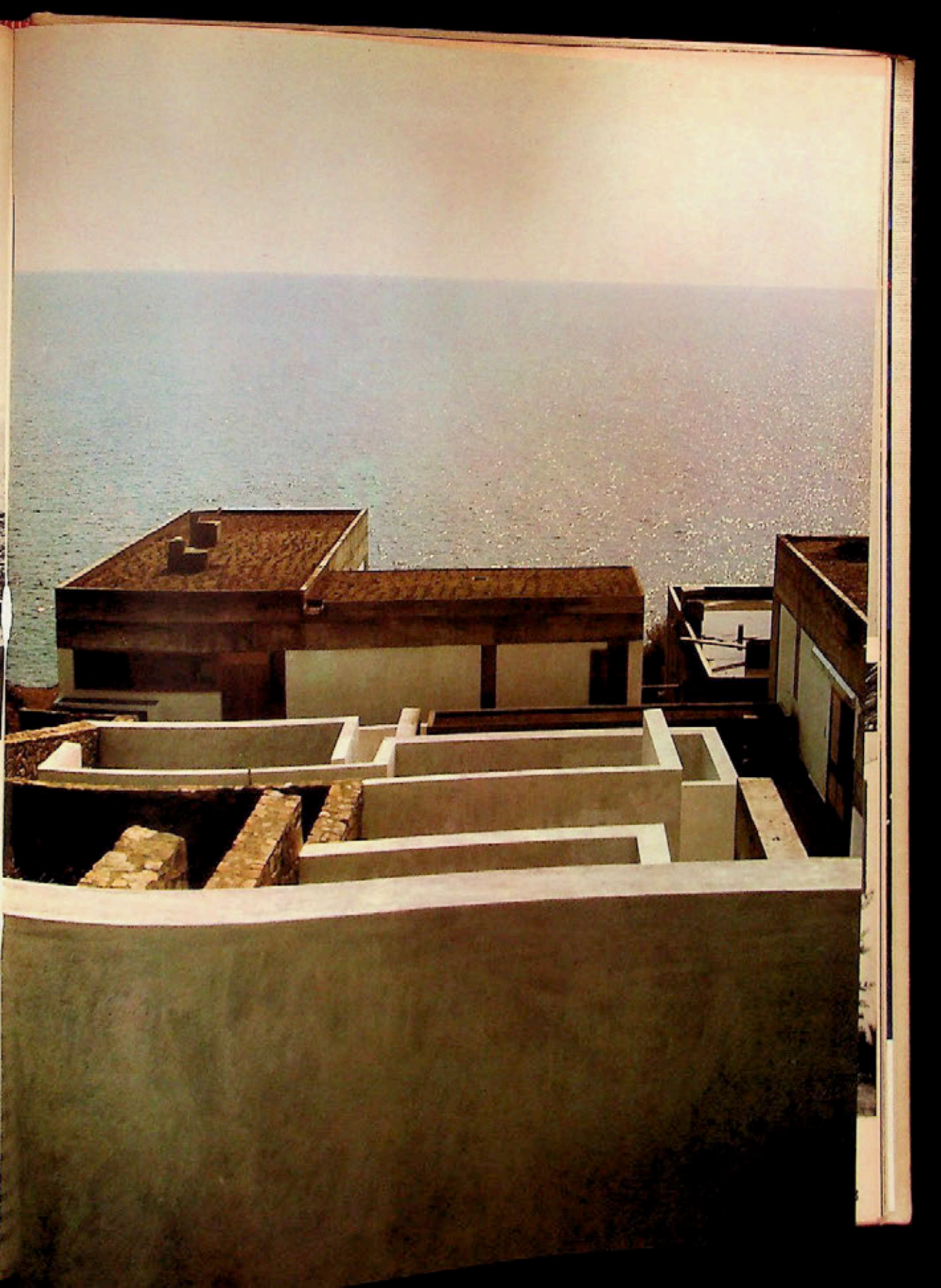
Page ci-contre

Face à la mer, une maison dont le toit-terrasse vient d'être planté d'arbustes. Au premier plan, des patios échelonnés sur la pente, qui ménagent autour de chaque maison un espace privé prolongeant l'espace intérieur des pièces d'habitation. Ils seront également plantés.

Le Cap Camarat est l'un des rares sites de la Côte d'Azur qui aient été préservés jusqu'ici des constructions anarchiques. A dix kilomètres de Saint-Tropez, cent hectares de pins, de chênes-lièges et de vignes y constituent le domaine du Château Volterra. Dès leur premier séjour sur place, en 1959, les architectes chargés d'aménager ce lieu privilégié — L. Arretche, J. Renaudie, P. Riboulet, G. Thurnauer et J.-L. Véret — ont établi les principes qui allaient orienter leur entreprise après avoir examiné les différentes solutions possibles.

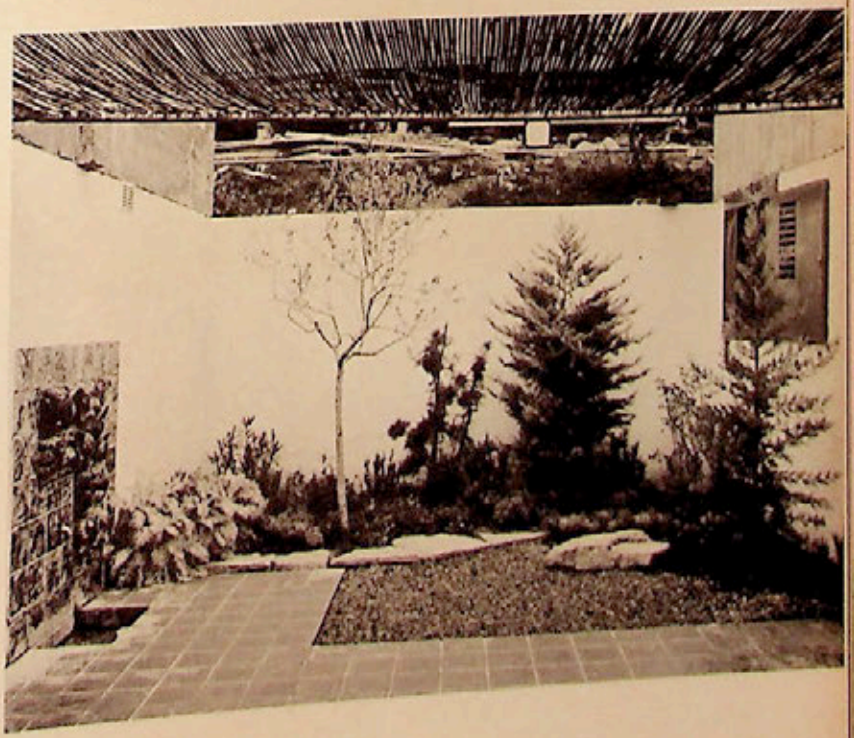
Préserver un site en effet, c'est y interdire toute construction, et exproprier les édifices existants, ou bien l'aménager en fonction des impératifs dictés par le site lui-même. La première solution était inacceptable dans une région qui attire les touristes du monde entier. Et puisque le problème de l'urbanisme se pose d'une façon aiguë sur la Côte d'Azur, il fallait le résoudre par des moyens nouveaux. Le découpage du sol en petites parcelles contiguës sur lesquelles

Reportage photographique Marc Lavrillier



s'élèvent des maisons plus ou moins vastes implantées au gré de leurs propriétaires et construites dans le style et les matériaux de leur choix, le sillonage du terrain par des routes desservant chacune de ces parcelles, tout cela détériore peu à peu le site. Un terrain escarpé et trop peu boisé est plus vulnérable encore. Certes, on a déjà tenté de remédier à ces divers méaux que sont l'incohérence stylistique, la promiscuité, la circulation automobile intense. Ainsi, on a imposé une surface minimum de parcelle, on réglementé l'implantation de la maison à l'intérieur de chaque parcelle, les gabarits de hauteur, le choix des matériaux; on a également réservé des espaces « non aedificandi ». Il n'en reste pas moins que la prolifération d'édifices de ce genre nécessite un volume construit et une surface de voirie en contradiction formelle avec la notion même de site préservé. Il faut donc s'orienter vers une solution plus draconienne, et renoncer à la conception de « la petite villa avec du terrain autour ». Grouper les maisons

Dans ce patio bas, la végétation va devenir exubérante et retenir la fraîcheur aux heures chaudes de l'été. Le portillon, au fond, ouvre sur une ruelle. L'accès au niveau inférieur de la maison est situé immédiatement à droite, près d'un banc abrité par l'avancée du séjour. Les enfoncements, à droite, donnent de plain-pied dans les chambres.



Au bas du village, les maisons dominent la pente abrupte. Des murs de soutènement en pierres brutes extraites du sous-sol même forment une transition naturelle entre le roc sauvage et la construction de l'homme.

Le patio supérieur de la même maison. A gauche, le mur de la salle de séjour auquel s'adosse une petite fontaine du céramiste verrier. Sol dallé en carreaux de terre-cuite de Provence. Plantations en pleine terre. Les cannisses abritant le passage vers les chambres seront remplacées par une treille de vigne.

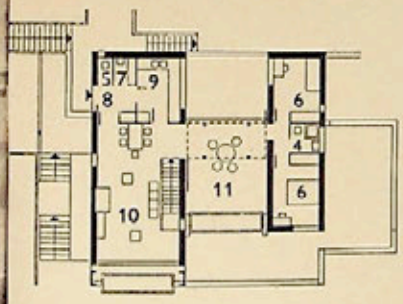
Vue plongeante prise d'une salle de séjour sur les patios et les terrasses.

A l'extrême gauche, une partie des terrasses dominant la mer.

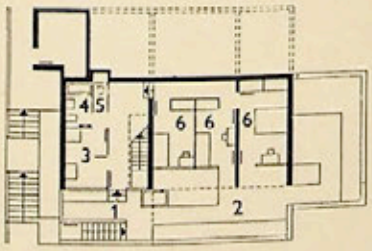
Cette vue d'une partie du village montre, entre les maisons qui s'échelonnent au-dessus de la mer, l'une des petites ruelles réservées en principe aux piétons, mais où les autos peuvent accéder en cas de nécessité. Au premier plan, la porte vitrée et le volet coulissant d'une salle de séjour entr'ouvert sur le patio. A gauche, une rangée de maison surplombant une ruelle avec l'alignement des volumes cintrés correspondant aux pièces de séjour.

Page ci-contre, un autre aspect de la même ruelle. Au premier plan, à gauche, l'entrée haute d'une maison, au niveau du séjour. Sur la droite, les patios bas, légèrement surélevés donnent directement accès au niveau inférieur des maisons. Au centre, une pièce de séjour, ouverte sur la mer, dont le volume en porte-à-faux crée une zone d'ombre dans le patio inférieur. Les bacs à fleurs servent en même temps de parapet et de brise-vue obliques.

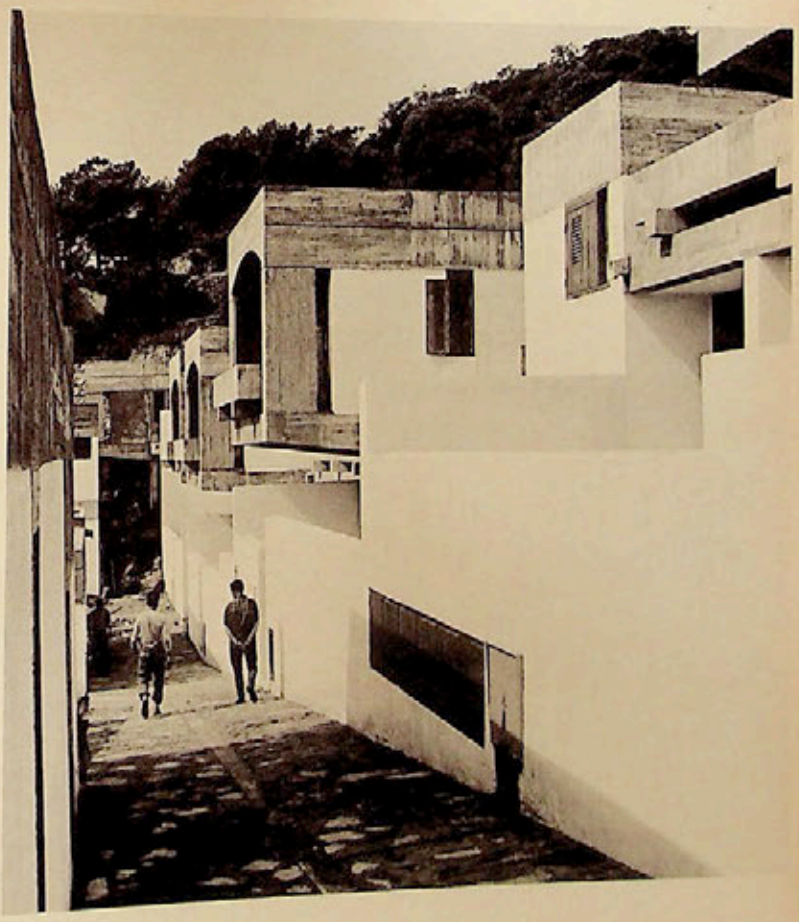
NIVEAU HAUT

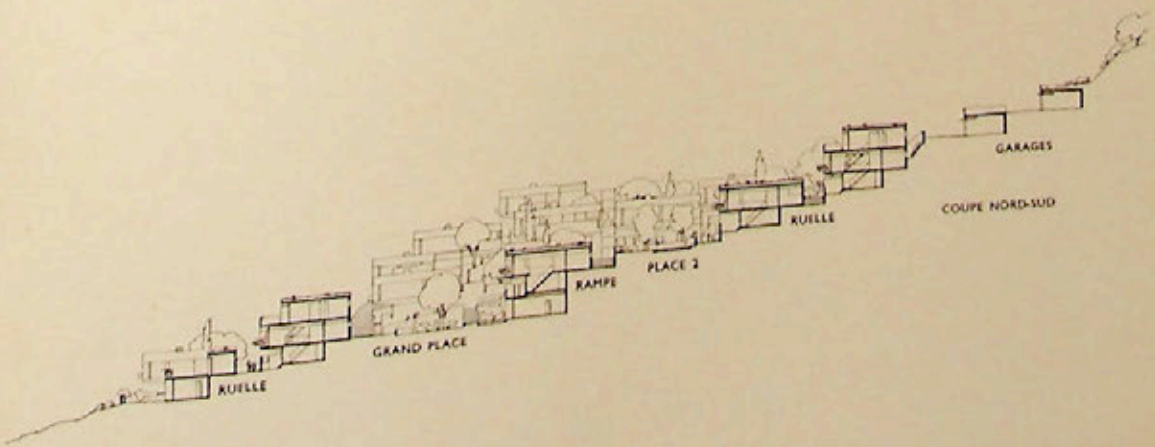


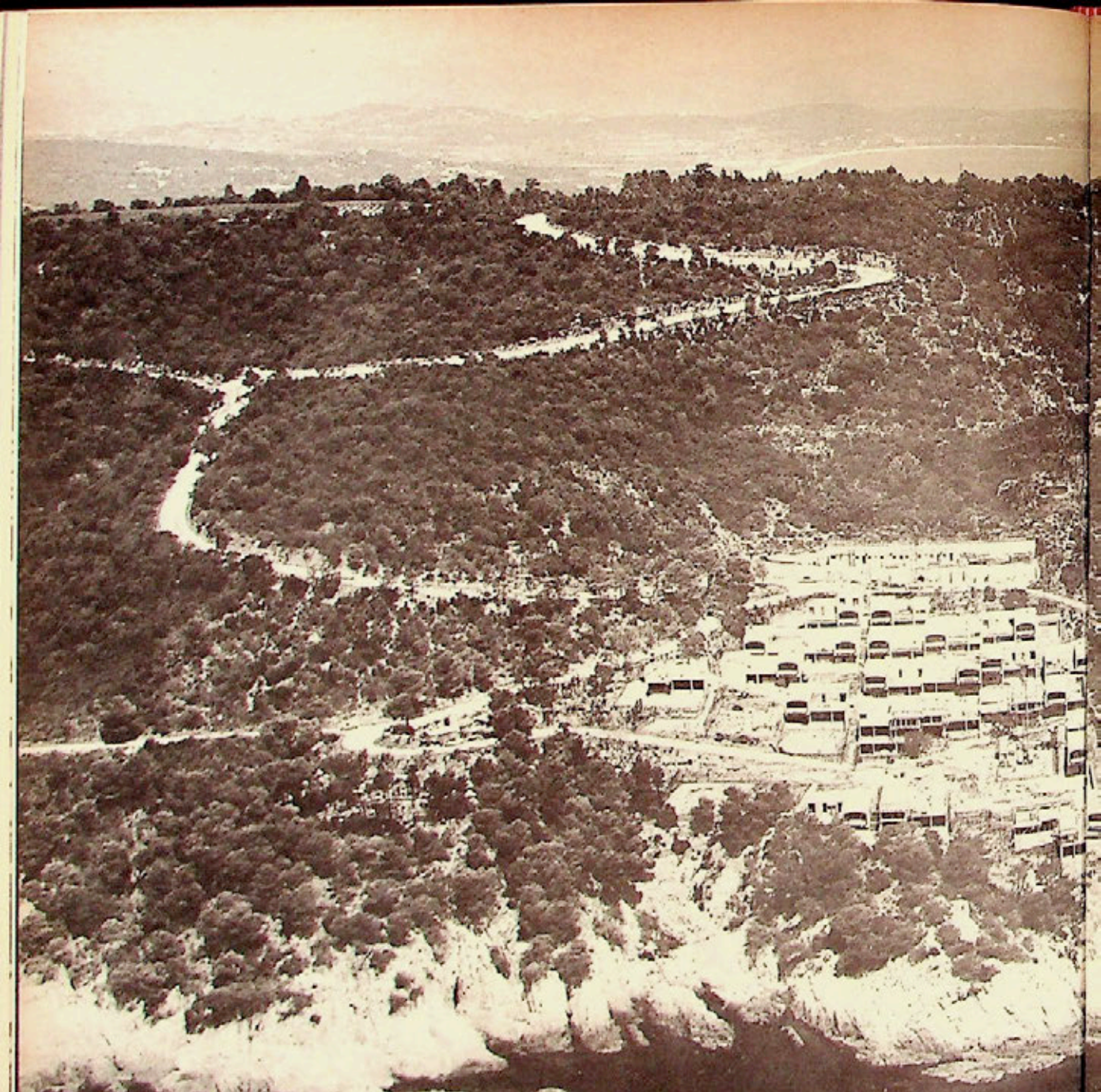
NIVEAU BAS



PORCHE
PATIO BAS
BUANDERIE
SALLE D'EAU
5 WC
6 CHAMBRE
7 VESTIAIRE
8 ENTRÉE
9 CUISINE
10 SÉJOUR
11 TERRASSE







sur une superficie donnée, plutôt que contraire de laisser le reste du terrain à l'état naturel et de le mettre à la disposition de tous. En partant de ce point de vue, qui correspond d'ailleurs à une forme traditionnelle de l'habitat, la « capacité d'accueil » est alors dictée par le site lui-même et non plus par l'application d'une notion abstraite et arbitraire de « densité à l'hectare ».

C'est en ce sens que les architectes ont établi un projet prévoyant cinq ensembles de trente-cinq à cinquante maisons, reliés par une route circulaire qui dessert un club avec piscine et tennis, une plage aménagée et des garages à bateaux. Les espaces construits seront strictement limités à ces divers éléments, et le reste du site, frappé d'une servitude « non aedificandi », restera intact.

François A. Leredu, le très dynamique promoteur de l'entreprise en a abordé la réalisation par un premier ensemble, le village du Merlier, qui a déjà pris forme. Le Merlier est le nom d'un rocher émergeant à peu de distance des magnifiques calanques que dominent les trente-cinq maisons groupées au creux d'un petit vallon ouvert sur le large. La route d'accès qui longe le village dessert deux groupes de garages et un parking. On atteint les maisons par des escaliers, des rampes, des ruelles où les autos peuvent accéder à l'occasion. Sur les petites places ombragées, on a installé des bancs, des fontaines, des sculp-

ires, des gradins pour les fêtes, des
ux de boule, des pataugeoires et des
acs à sable pour les enfants. Des
ntiers taillés dans le rocher mènent
u village aux calanques où de simples
ates-formes permettent les bains
e soleil, les plongeons, l'accostage
es bateaux. L'architecture est accor-
ée à la tradition méditerranéenne
ais elle s'exprime dans un sens
solument contemporain. Grâce à
déclivité du terrain, les maisons à
eux niveaux s'ouvrent de plain-pied
sur des patios individuels échelonnés le long de la pente, — les restanques, en provençal, — où des arbustes et des bacs à fleurs mettent l'éclat de la végétation méridionale. Le plan de base, tout en préservant l'unité de l'ensemble, laisse la possibilité de varier le nombre de pièces, dont les terrasses privées prolongent la surface. Les architectes ont voulu créer un cadre essentiellement adapté à la vie des vacances : continuité entre l'espace intérieur et le plein air, possibilités d'isolement, distribution des pièces et choix des matériaux simplifiant les problèmes d'entretien : les sols sont en terre-cuite, les murs crépis de blanc, les menuiseries en pin d'Orégon verni.

Le village du Merlier réunit ainsi les conditions indispensables aujourd'hui à une véritable détente, dans un paysage qui a gardé tout son caractère et sa beauté.

Vue d'une partie du village.

L'APPART

PHOTOGRAPHIES PIERRE BERDOY

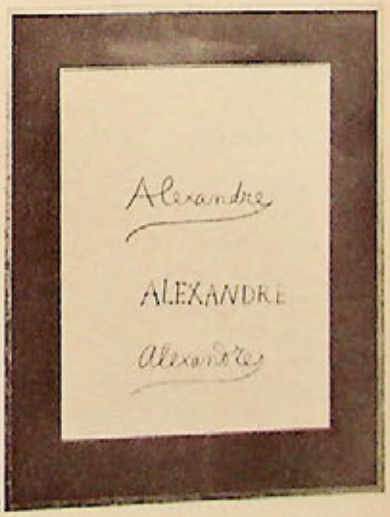
Le célèbre coiffeur Alexandre, dont les doigts habiles ont coupé et frisé les cheveux de tant de têtes couronnées, de tant de reines de la scène, de l'écran ou du monde des arts, vient de s'installer dans un nouvel appartement Boulevard Lannes. Son ami Pierre Ibelbé, directeur de la maison Jansen a créé pour lui un cadre où les beaux meubles français et anglais se mêlent aux créations contemporaines. Partout, la présence d'Alexandre est sensible: les objets qu'il a rapportés de ses voyages-éclair dans les cours étrangères pour les mariages princiers, les cadeaux offerts par toutes les femmes qui, à travers le monde, admirent son talent, les souvenirs offerts à l'occasion de fêtes ou d'événements spéciaux pour lesquels on a eu recours à lui — comme les mariages des princesses de France — tout cela met dans chaque pièce une atmosphère très personnelle, accueillante et calme, chaude et sobre à la fois.

TMENT D'ALEXANDRE

1

1. *Le cœur de l'appartement est un très grand espace qui n'a pas été divisé et qui sert de salon, de salle à manger et de bibliothèque. Pour éviter la monotonie que pourrait apporter la longue paroi vitrée occupant toute la longueur de la pièce, les rideaux de shantung ont été choisis en plusieurs tons « d'Automne », beige, brun, orange, vert sombre (Voir page 72). Des sofas de cuir noirs disposés en L, déterminent les différentes zones sans rompre l'unité de la pièce. Au premier plan, une partie du coin salon : sur le divan, des coussins tendus de soie Thai donnée par la reine Sirikit lors de la visite d'Alexandre à Bangkok ; à l'extrême gauche, un fauteuil anglais et des coussins de porcelaine anglais et espagnols ; tapis romantique. Parmi les objets, sur les tables et sur la pyramide à droite, un porte-plume du XVIII^e^, des œufs d'autruche peints (XVIII^e^), un briquet et une boîte à cigarette faits avec des étuis dans lesquels, au XVIII^e^ siècle, le courrier était remis aux maharadjahs. Ils ont été donnés à Alexandre par le duc et la duchesse de Windsor, l'ex-roi d'Italie et d'autres clients de marque. Au fond, la partie salle à manger est dominée par une grande armoire du XVIII^e^ en poirier noirci et plomb doré. A droite, un paravent japonais à fond or ; chaises Regency noir et or. Lampadaire de Diego Giacometti.*

2-3. *Jean Cocteau était un grand ami du maître de maison. Parmi les nombreux souvenirs du poète accrochés au mur, une devise illustrée et des graphismes pour la signature professionnelle d'Alexandre.*

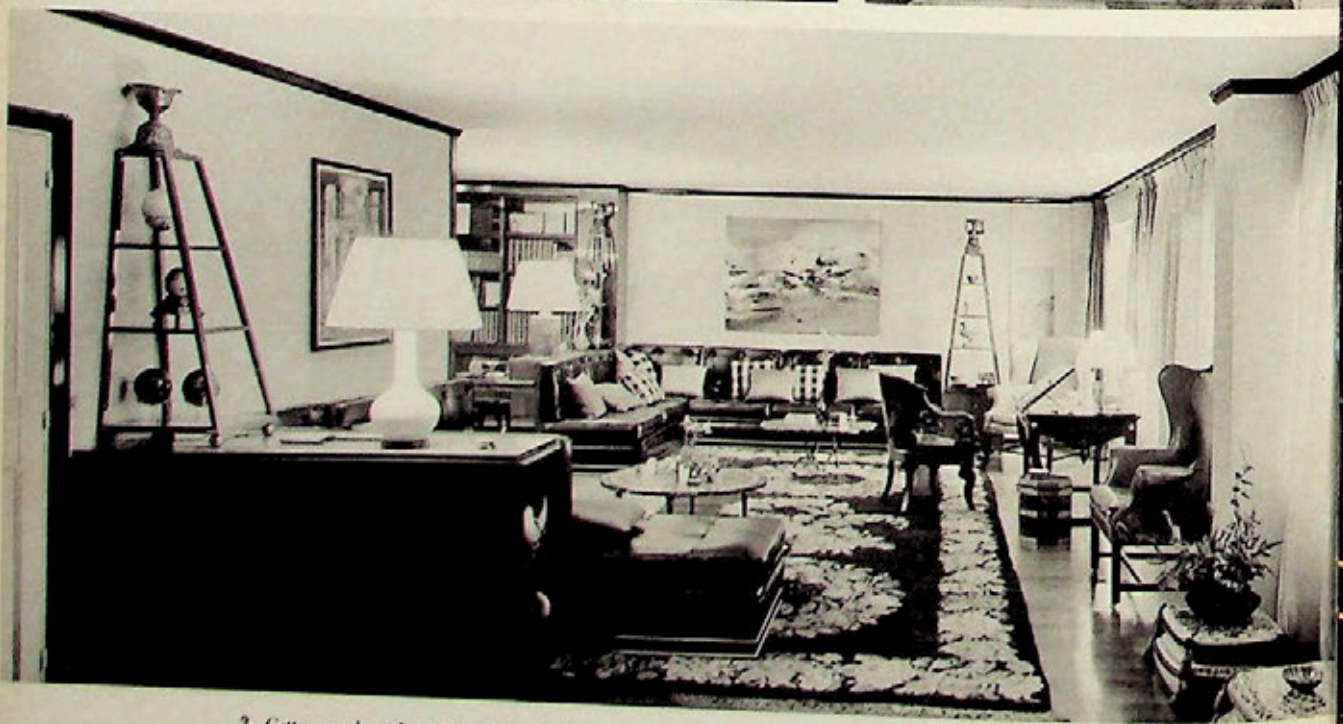


2

3

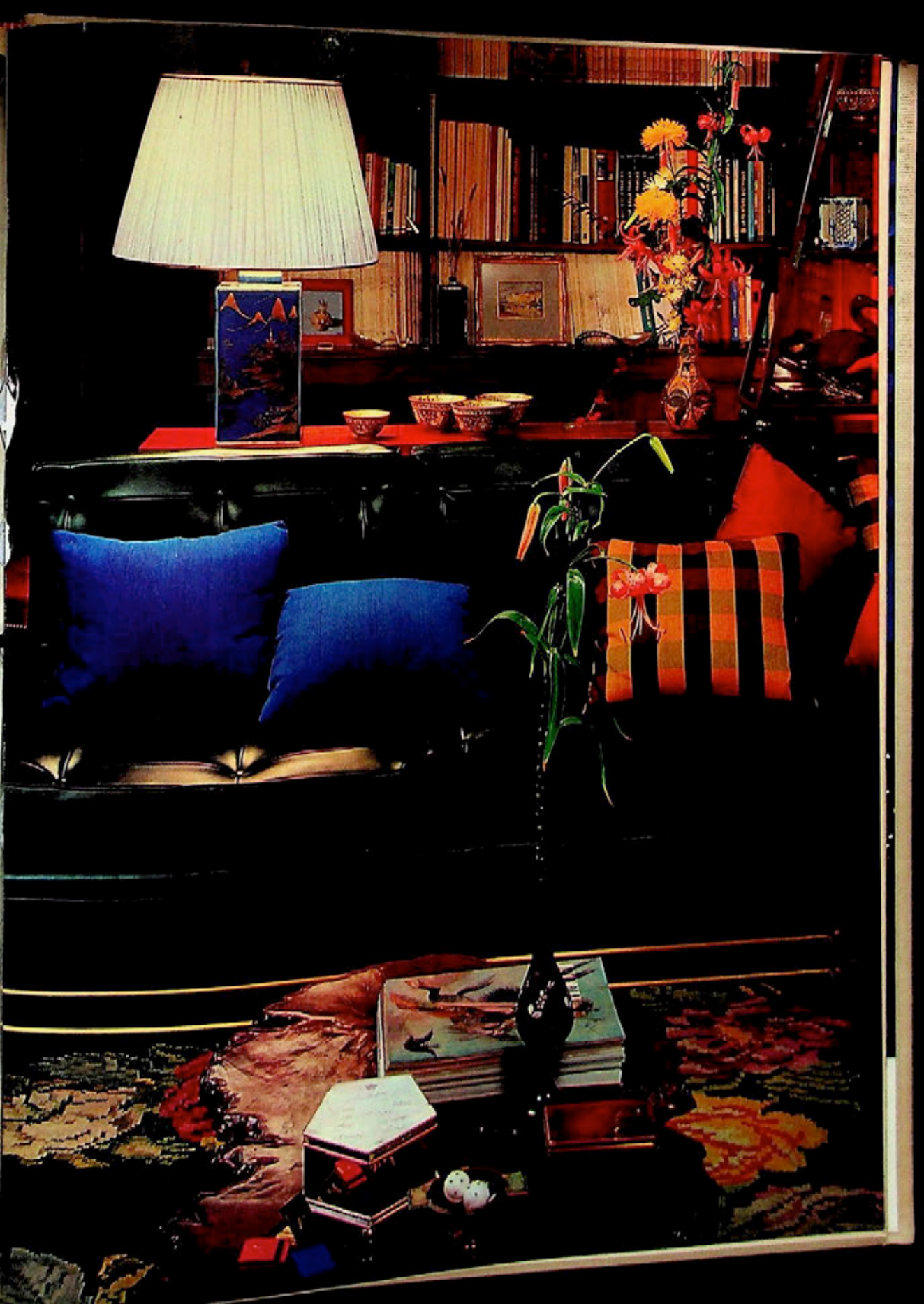
1. *Détail de la zone salle-à-manger, avec la très belle commode Boule signée Levasseur et la table que recouvre, en dehors des heures de repas, un tapis de velours brodé d'un filet d'or.*

2. *Le bar est dissimulé derrière l'une des portes de la bibliothèque. Lorsque celle-ci est ouverte, on découvre le frigidaire, peint de la même couleur que les murs, de beaux flacons, des timbales joliment disposés, et un porte-chaussures transformé en casier à bouteilles.*



3. *Cette vue du salon prise de la partie salle-à-manger permet d'apprécier la bonne distribution de la surface, avec le sofa de cuir noir, au fond, qui se prolonge à angle droit sur la gauche pour s'adosser à un élément de la bibliothèque. Cette pièce, conçue spécialement pour le soir (les occupants y sont rarement dans la journée) est éclairée par des lampes chinoises du XVIII^e^, chacune d'une couleur différente, avec des abats-jour assortis. A droite, un bureau de Riesener et un fauteuil début Empire de Jacob. Sur le mur du fond, un tableau de Zao-Wou-Ki. Parmi les objets ornant la pyramide, devant la baie, des porcelaines Ming. Les murs sont tendus d'un papier végétal japonais.*

4. *Détail de la bibliothèque, à l'extrémité de la grande pièce. L'ambiance est créée par l'harmonie des couleurs sombres et profondes, doucement éclairées. Sous la lampe bleu et or d'époque Kien Long, une série de bols exécutés en Chine au XVIII^e^ pour la cour de Siam. Ils ont été donnés à Alexandre lors de son séjour près de la famille royale de Siam. La boîte d'argent, au premier plan, est un cadeau de la Comtesse de Paris pour le mariage de l'une des princesses et porte sa signature ainsi que celles de ses six filles. Elle est posée sur une table qui vient du Japon et a été taillée dans un tronc d'arbre au XVIII^e^ siècle. Au fond, des plats et des verseuses provenant des fouilles du Liban (2000 ans av. J.-C.) et un cache-pot bleu et blanc de Chine du XVIII^e^ siècle, qui sont également des cadeaux et des souvenirs de voyage.*



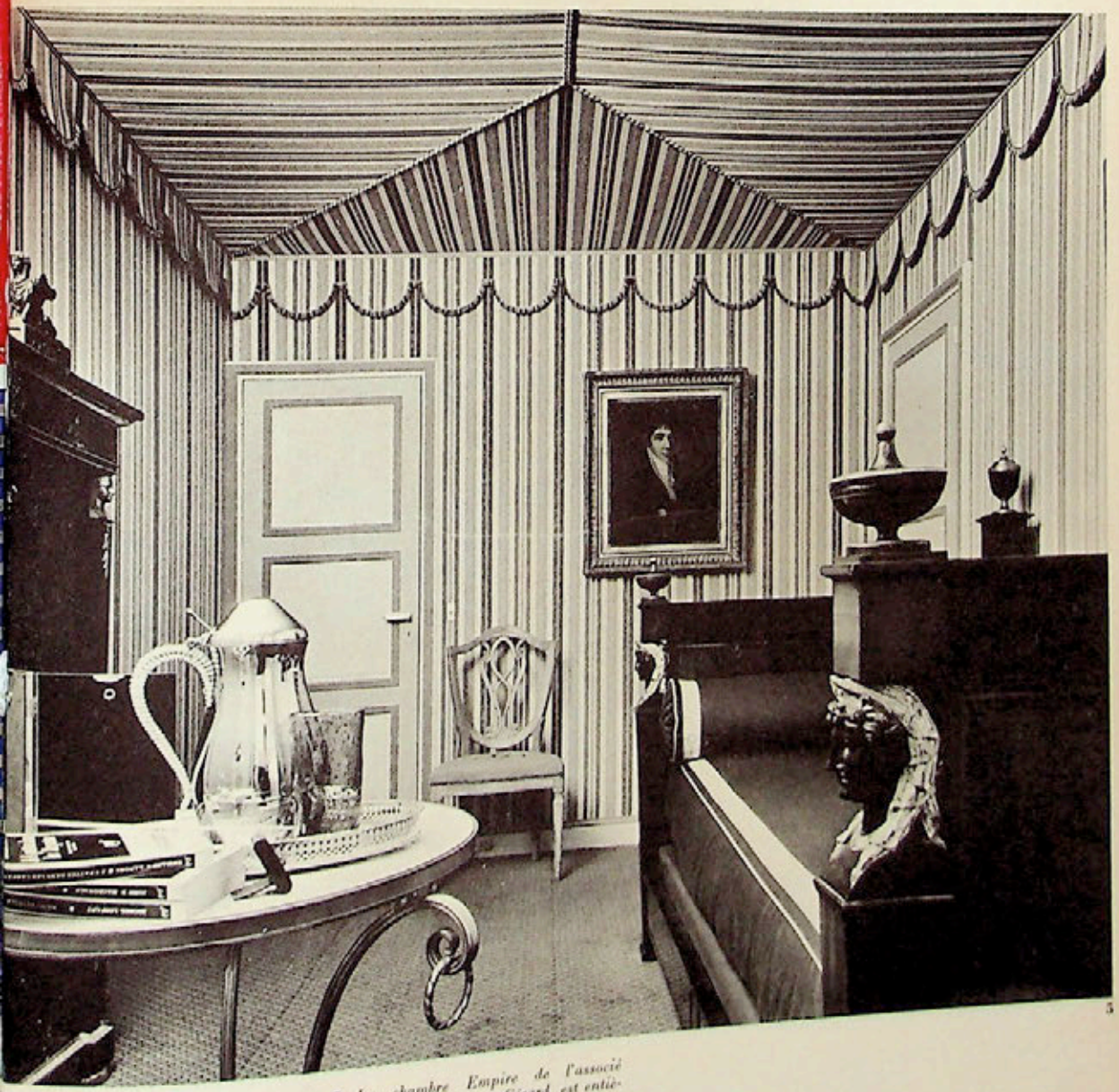
1

3

1. *Les tons assortis des rideaux animent la paroi vitrée de la pièce principale. Le mur en vitre, souvent impersonnel, pose au décorateur d'aujourd'hui un problème qui est ici très heureusement résolu. Sur le beau bureau Consulat, en acajou incrusté d'ébène, un livre sur la Maison Blanche donné par Madame Jacqueline Kennedy, lors d'une visite d'Alexandre à Washington. A gauche, un fauteuil de Jacob ; à droite un fauteuil anglais. Sur la petite table, des boîtes en écaille et des cendriers espagnols en argent.*

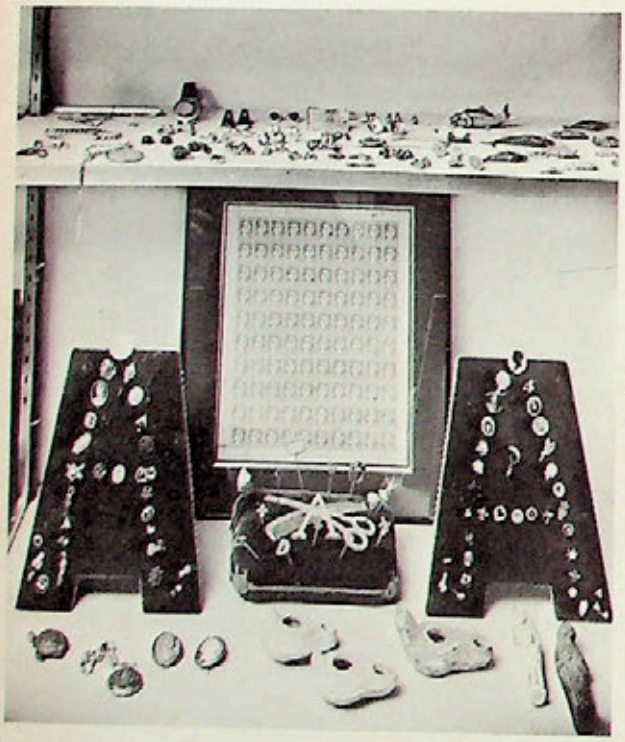
2. *Le rouge brillant du tissu plastifié qui garnit les murs de ce lavabo destiné aux invités et la belle cuvette de bronze doré donne son caractère à cette petite pièce. Elle ouvre sur un corridor tendu du même tissu rouge.*

3. *L'entrée est un écrin aux délicates tonalités beiges et brunes. Les murs et les portes sont tendus de papier-liège entre des baguettes d'acajou ; buste d'empereur romain du XVII^e^ en bois polychrome. Bouquet de fleurs séchées de Guy Robert. Tabouret en X d'époque Directoire. Parquet d'acajou. On ne voit pas ici le beau miroir encadré d'écaille qui est accroché au mur de droite.*

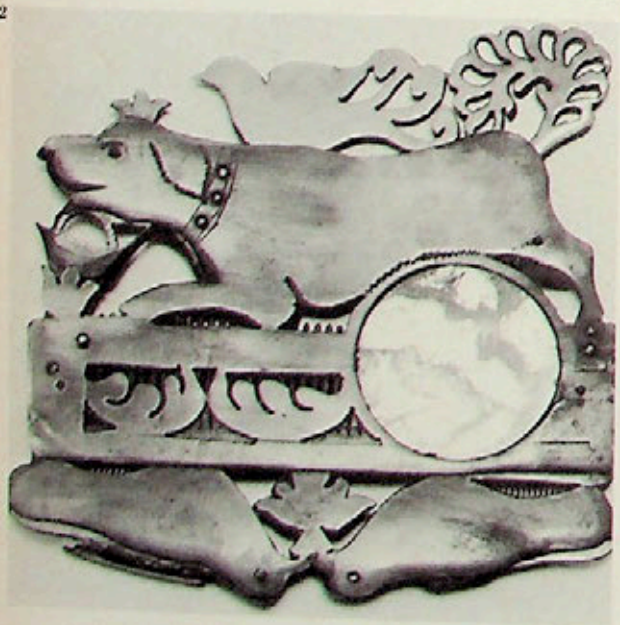


. Dans une chambre d'amis, entièrement apissée de tissu écossais bleu, blanc et ert, des meubles italiens laqués noirs, ne table de Jansen, une lampe en cuivre. Au-dessus du lit, un dessin de Cocteau.

5. *La chambre Empire de l'associé d'Alexandre, Monsieur Gérard, est entièrement tendue d'un tissu dont les rayures bleues, vertes et crème, mettent en valeur le lit Empire et le secrétaire qui a appartenu au Prince Murat. Chaise anglaise Directoire.*

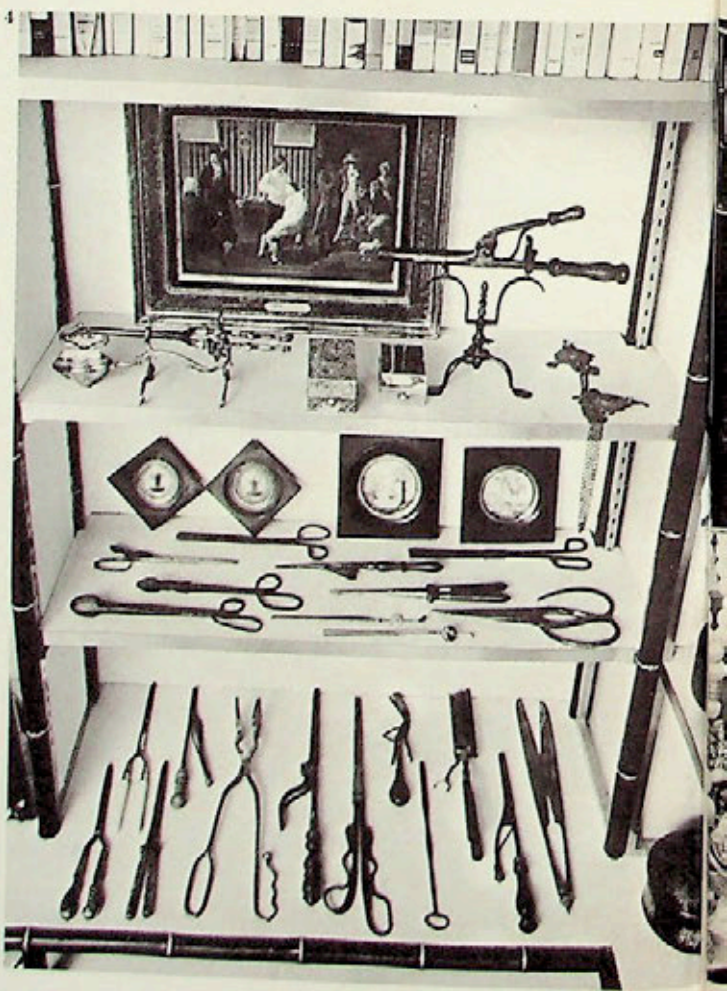


1



2

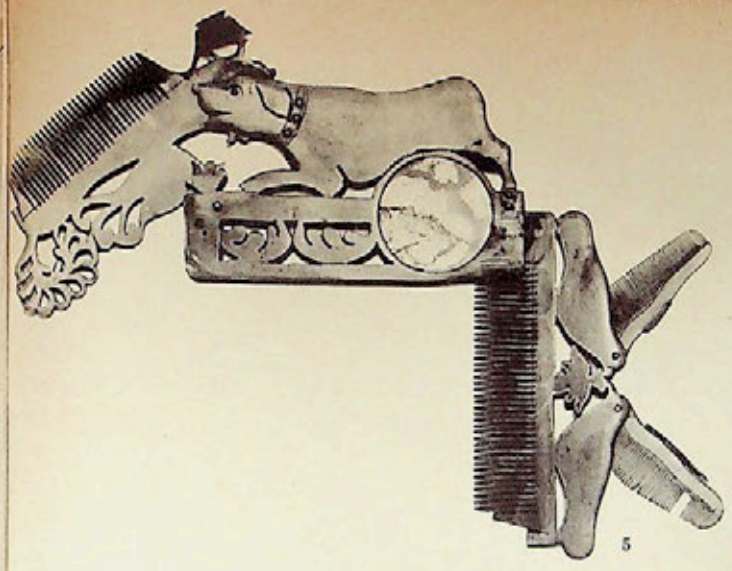
3



4

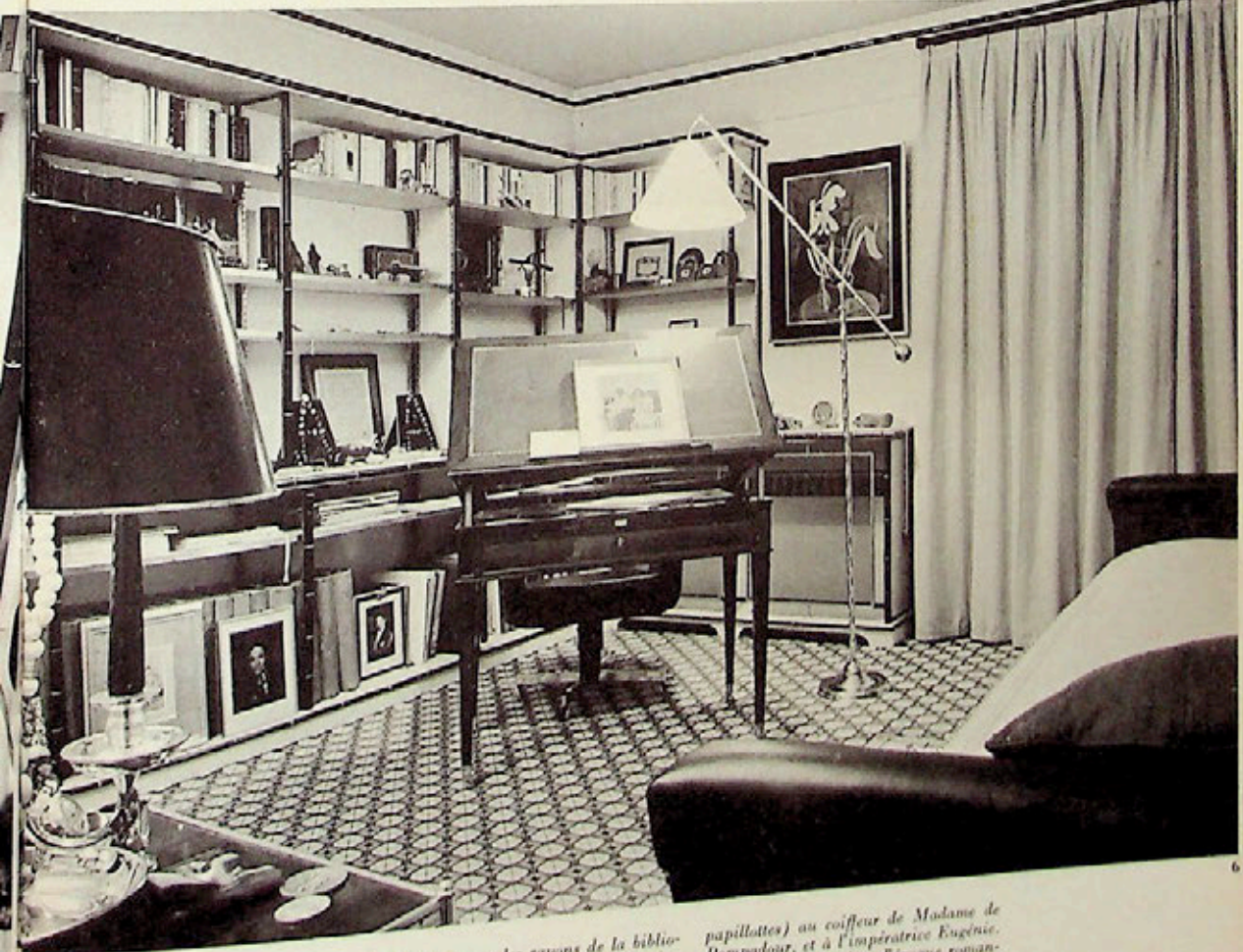
1. *Tous les objets photographiés sur ces deux pages sont dans la chambre à coucher du maître de maison. Ci-dessus, en haut, la collection de boutons de manchettes d'Alexandre, qui, pour la plupart, lui ont été donnés par ses clientes et amies et sont disposés en A sur un fond de velours. Ils datent du XVIII^e^, du XIX^e^ ou des premières années de notre siècle. Il y a notamment une paire en forme de sphinx, donnée par Elisabeth Taylor après le tournage du film «Cléopâtre», pour lequel il l'avait coiffée. Entre les deux A, un petit coussin avec ses instruments de travail brodés en or. Sur le rayon du haut, les boutons de manchettes qu'il utilise couramment. Entre les A, une planche de timbres dessinés par Cocteau, qui l'a donnée à Alexandre. Au premier plan, quelques camées anglais d'époque George IV montés en or. Lampes à huile provenant des fouilles du Liban, qui étaient utilisées pour éclairer les coiffeuses.*

2 et 5. *Ce peigne pliant, qui comporte un petit miroir, date de la Guerre de Sécession. (Voir page ci-contre, en haut, le même peigne ouvert).*



5

6. Dans la chambre à coucher du maître de maison, où les couleurs dominantes sont le jaune et le noir, une table Tronchin en acajou sur laquelle Alexandre dessine ses collections de coiffure. La bibliothèque qui contient surtout des ouvrages sur la coiffure, la mode et des livres d'art, est soulignée de bambou noir bagué d'or. Lit de cuir noir. Tapis à petits motifs géométriques jaunes, verts et rouges. Sur la table Tronchin, une photo de la famille Kennedy et une lettre de Madame Kennedy. Les photos, dans le bas de la bibliothèque, sont celles de la Duchesse de Windsor et de la reine Sirikit de Siam. Au premier plan à gauche, sur la lampe, un chapelet de prière arabe.



6

. Un dessin d'Orphée, de Cocteau, sert le fond à une partie de la collection de ijoux romantiques en cheveux: un hapelet, un collier Napoléon III, plueurs bracelets, des médaillons, une etite miniature, des boucles d'oreilles. ertains de ces objets sont anglais, l'autres français.

4. Disposés sur les rayons de la bibliothèque, d'autres objets de la collection d'Alexandre concernant la coiffure. Le tableau d'époque Directoire, en haut, représente un barbier exerçant ses talents dans un club. Au-dessous, toute une collection de fers à friser: l'un a appartenu à la Belle Otero, un autre à Léonard, le célèbre coiffeur de Marie-Antoinette, d'autres (ce sont des fers à papillottes) au coiffeur de Madame de Pompadour, et à l'impératrice Eugénie. Il y a encore des fers d'époque romantique, un fer à gâchette Louis XIII, un fer Renaissance, des ciseaux du XVI^e^ siècle venant de la cour de Siam, et quatre petits tableaux en cheveux d'époque Directoire: des épis de blés et deux allégories romantiques qui sont des ex-voto.

C
C
C
C
C
C

◂ *Une*
peinte
devan
nature
sous,
plein
Jean
te, scu
(Gale

Sur le
de par
pe do
doré p
lazzu
gnot),
en syc
lais-R
vinaig
mes F
une
(Fran
mier p
(Maur
optiqu
lippe
Marais

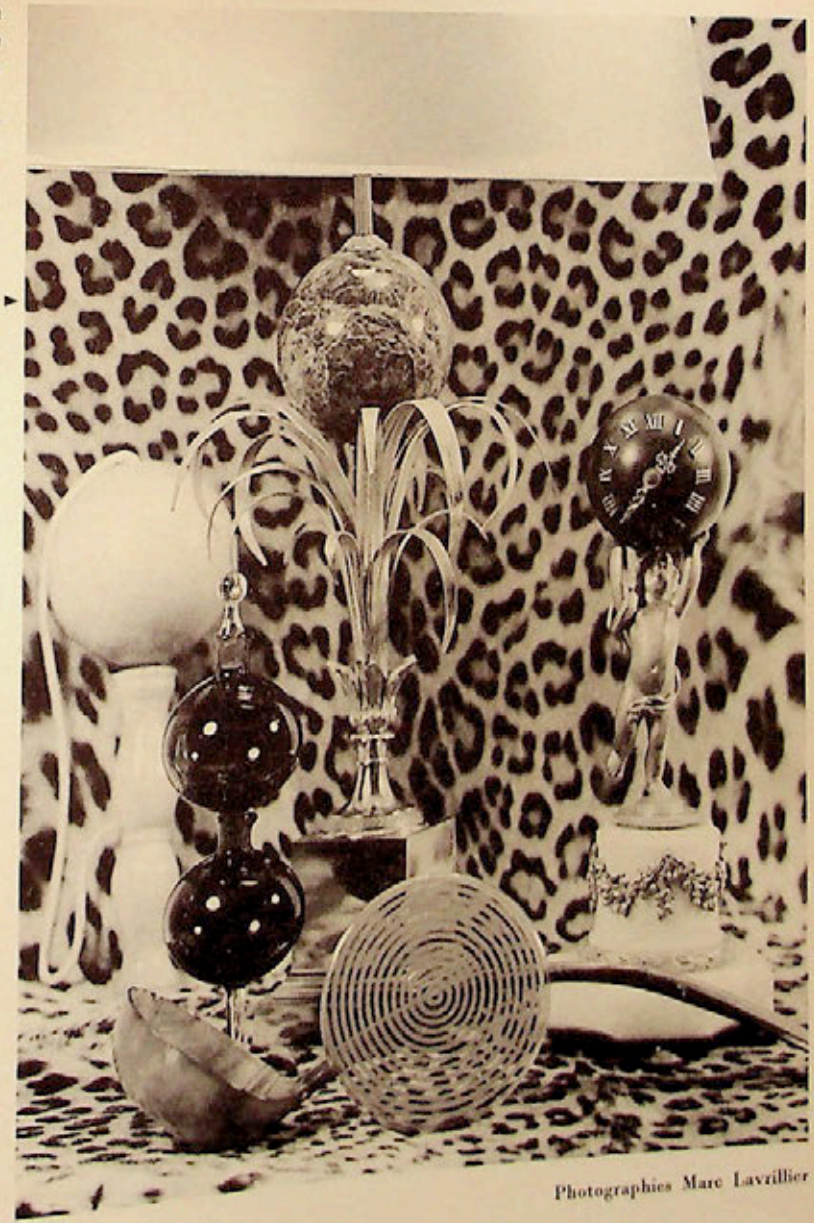
Applic
par A.
▾

CADEAUX
CADEAUX
CADEAUX
CADEAUX
CADEAUX

◂ *Une perdrix de céramique peinte* (Pergay) *est suspendue devant une couverture de loup naturel* (Chombert). *Au-dessous, une théière en grès de plein feu et un mazagran de Jean Linard* (A l'Epi). *A droite, sculpture de James Brewer* (Galerie Garnier).

Sur le fond tacheté d'une peau de panthère (Lanvin), ▸ *une lampe dont les feuilles de bronze doré portent une boule en lapis-lazzuli reconstitué* (Péquignot). *A gauche, un bilboquet en sycomore* (Boutique du Palais-Royal), *un petit huilier-vinaigrier en verre bleu* (Formes Finlandaises), *et, à droite, une pendule Napoléon III* (Françoise Dupuy). *Au premier plan, une louche en corne* (Maurice Genis) *et une boule optique en verre créée par Philippe Barbier* (Les Arcades du Marais).

Applique en acier étamé créée par A. Fix (La Porte Ouverte). ▾



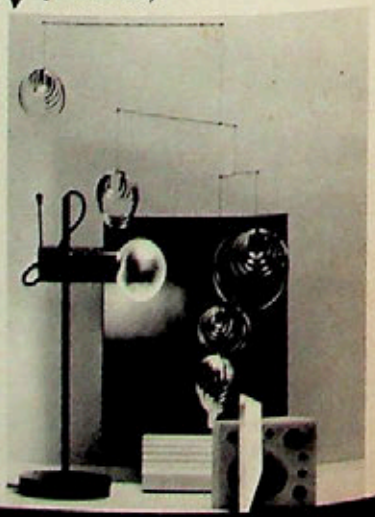
Photographies Marc Lavrillier

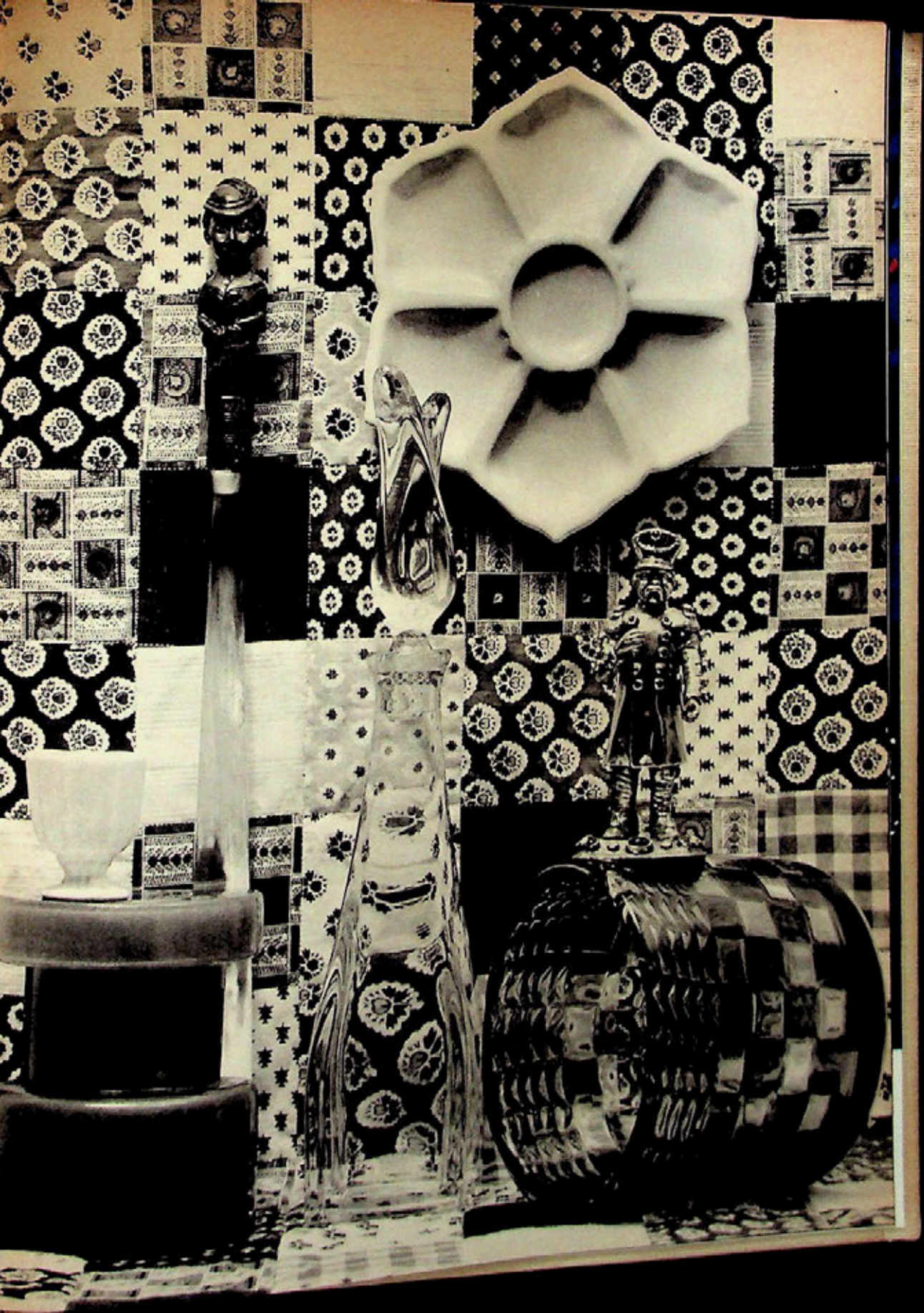
CADEAUX
CADEAUX
CADEAUX
CADEAUX
CADEAUX

◄ *Cape de vison blanc* (Maurice Kötler). *Bracelet-montre en or tressé* (Fred). *Les éléments de plastique blanc d'un jeu créé par l'architecte allemand R. Christmann, « Building »* (Les Arcades du Marais), *se détachent sur une jonquille en papier* (Boutique du Palais-Royal) *dans un vase en verre mat de Iittala* (Formes Finlandaises). *Au centre, un vase-porte-crayons en marbre* (Danese, *chez* Steph Simon). *Au premier plan à droite, un yoyo en sycomore.*

Devant un patchwork fleuri (Galerie du Siècle), *un coquetier en faïence* (Rouard) *sur un vase d'opaline verte* (Pergay), *une corne à chaussures ancienne* (Jane Peral), *un flacon en cristal* (Daum) *et un vase de collection* (Gérard et Pierre, *à* la Maison Suédoise) *sur lequel est posé une figurine du XVIII^e^ en argent massif et pierres dures* (Pergay). *Au-dessus, une assiette à hors-d'œuvre en faïence blanche* (Rouard). ►

A gauche, lampe italienne orientable à ampoule réflecteur (Meubles et Fonction). *Le mobile de spirales argentées vient d'Allemagne* (Les Arcades du Marais). *Au-dessous, deux éléments de marbre, l'un formant classeur, l'autre destiné aux crayons, agrafes, etc. et, au premier plan, un coupe-papier en acier inox* (Danese, *chez* Steph Simon).





TRÉSOR DES HABSBOURG

Suite de la page 8

Les autres pièces qui ne servaient que dans les fêtes solennelles sortaient des trésors du Duc de Bourgogne qui les mettaient alors à la disposition des chevaliers. L'ordre fut institué en 1429 par le Duc Philippe le Bon, qui lui donna son nom, emprunté au mythe grec de Jason. Mais nous ne savons pas exactement quelle fut la raison de ce choix. De nombreux autres ordres de chevalerie furent fondés à cette époque, qui souvent portaient des noms pleins de fantaisie. Les chevaliers que Philippe rassembla autour de lui devaient sans doute aimer à se comparer aux héros de l'antiquité, compagnons de Jason. L'Ordre de la Toison d'Or allait en tout cas devenir l'un des plus célèbres d'Occident. Son prestige lui vint essentiellement d'une part de la richesse et de l'éclat de la maison ducale de Bourgogne, et d'autre part de l'expansion de l'Empire des Habsbourg sous Charles-Quint. Le mariage de Maximilien Ier avec la duchesse Marie de Bourgogne fit passer l'ordre dans la maison des Habsbourg, qui en sont encore aujourd'hui les grands-maîtres. Après la Guerre de Succession d'Espagne, un ordre espagnol de la Toison d'Or fut institué, dont les grands maîtres étaient et sont toujours les Bourbon d'Espagne.

Le Trésor de l'Ordre comprend la croix du serment (voir page 6), le grand collier du héraut, les ornements employés pour les fêtes liturgiques (voir p. 7 et 8). A cela s'ajoutaient les habits de cérémonie que portaient les chevaliers et le héraut dans les circonstances solennelles. Lorsqu'on examine ces objets précieux, on s'aperçoit que les plus anciens, de toute évidence, ne furent pas fabriqués pour l'Ordre. La croix doit dater d'avant sa fondation, et appartenait peut-être au trésor du Duc de Bourgogne qui a pu en faire don à l'Ordre qu'il venait d'instituer. L'exécution des ornements liturgiques de Bourgogne a dû être commencée quelque temps avant la naissance de l'Ordre, mais elle fut sans doute achevée aux environs de 1475 si l'on en juge par la technique savante de la broderie. Ces ornements sont mentionnés pour la première fois dans l'inventaire en 1477. Parmi les objets exécutés spécialement pour l'Ordre figurent les manteaux des chevaliers, et les insignes du héraut, notamment le grand collier. Il est formé d'une chaîne de 26 plaques, à l'intérieur desquelles étaient placés 52 écussons, dont 50 portaient les armoiries des membres de l'Ordre, et 2 celles du souverain. Le nombre des chevaliers était à l'origine de 31 seulement, mais Charles-Quint le porta à 51, et dut donc faire dessiner une nouvelle « Potence » — ainsi que l'on appelait le collier du héraut — pour remplacer l'ancienne. Lorsqu'il portait cette somptueuse chaîne d'or le héraut représentait véritablement toute la communauté.

La « Schatzkammer » abrite en outre aujourd'hui, en même temps que le trésor de l'Ordre, quelques objets précieux provenant de l'héritage de la Maison des Ducs de Bourgogne: une bague ornée d'un diamant, qui serait, selon la tradition, la bague de fiançailles donnée par Maximilien d'Autriche à Marie de Bourgogne, une broche d'or émaillé datant de 1430 à 1440 environ, (voir p. 8) une coupe de cristal de roche avec une belle monture d'or émaillé, et enfin la célèbre épée « Ainkhürn » en corne de narval qui appartenait à Charles le Téméraire, le dernier Duc de Bourgogne issu de la Maison de Valois.

La troisième grande collection du trésor de Vienne est constituée par les emblèmes princiers qui appartenaient en propre aux Habsbourg. Chaque empereur devait dans les cérémonies porter la couronne, le globe, le sceptre et l'épée. Il était en outre revêtu d'une cuirasse et d'une dalmatique qui avait la forme du pluvial ecclésiastique, et qui était entièrement couverte de ses armoiries. Les divers insignes privés furent cependant souvent bien vite fondus, et la seule couronne qui ait subsisté est celle qui fut exécutée en 1602 dans l'atelier de la Cour pour l'Empereur Rodolphe II (voir p. 3). A cette époque déjà on l'admirait comme l'une des œuvres les plus merveilleuses qu'eût jamais produites l'art de l'orfèvrerie. Le frère et successeur de Rodolphe, l'Empereur Mathias (1612-1619) fit exécuter par son orfèvre, Andreas Osenbruck, le sceptre (voir page 5) et peut-être le globe. C'est sans doute également à cette époque qu'a été fabriqué le glaive d'or qui a disparu et qui ne nous est connu que par des illustrations et des descriptions. Mais la couronne, le sceptre et le globe furent régulièrement portés par les Empereurs issus de la Maison des Habsbourg.

Lorsqu'en 1804 Napoléon fut couronné Empereur des Français, François II fit de l'ensemble de ses Etats patrimoniaux l'Empire d'Autriche. Ces insignes privés devinrent alors les emblèmes officiels du nouvel empire, qui devant les menaces de dislocation du Saint-Empire devait recueillir autant que possible l'héritage de ce dernier. Entre 1804 et 1806 le même souverain réunit en sa personne deux dignités impériales: sous le nom de François II, il fut le dernier empereur du Saint Empire, et sous celui de François Ier le premier empereur d'Autriche. Il se fit alors faire un manteau impérial autrichien, qu'il porta lorsqu'il assista au couronnement de son fils Ferdinand comme Roi de Hongrie (voir page 5).

Le destin des trois groupes d'insignes qui constituent l'essentiel du trésor de Vienne se trouva donc décidé en des temps troublés, à l'époque de la Révolution française et de l'hégémonie napoléonienne: les joyaux du Saint Empire et le trésor de l'Ordre de la Toison d'Or furent alors envoyés à Vienne, au moment même où les insignes privés des Habsbourg devenaient les emblèmes officiels du nouvel Empire d'Autriche.

La « Schatzkammer » abrite encore quelques objets précieux qui furent parfois employés pour des cérémonies officielles, comme la vaisselle d'or que la Carinthie offrit en 1571 à l'archiduc Charles II à l'occasion de son mariage (voir page 4), ou l'immense coupe d'agate du IVe siècle, qui est presque le seul exemple de ces merveilles et curiosités sans prix qu'on s'attendrait à trouver ici.

Il faut cependant ranger avant tout dans cette catégorie des objets qui témoignent d'une richesse fabuleuse, les souvenirs de Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche et impératrice des Français. On peut voir dans la « Schatzkammer » le somptueux berceau dont la ville de Paris fit présent au couple impérial lors de la naissance du Roi de Rome en 1811. Il est en argent massif, et fut exécuté par Jean-Baptiste Claude Odiot et Philippe Thomire, d'après un dessin de Pierre Paul Prud'hon. C'était un véritable trône, destiné à un enfant à qui des honneurs royaux furent dévolus dès le jour de sa naissance. Le berceau repose sur des cornes d'abondance, entre lesquelles se dressent les génies de la force et de la justice, garants d'un gouvernement solidement établi; dans la couronne d'étoiles suspendue au chevet du lit, l'étoile de Napoléon brille d'un éclat particulièrement ardent, et c'est vers elle que semble vouloir s'élancer l'aiglon perché au pied du lit. Une réplique plus simple, en bois, de ce berceau fut fabriquée pour l'usage courant, et on peut encore la voir aujourd'hui au château de Fontainebleau dans les appartements qu'occupa Napoléon.

On remarquera l'absence de bijoux dans le Trésor de Vienne. L'Empereur banni les emporta dans son exil en 1918, à titre de propriété personnelle. Mais cette lacune ne fait que mieux ressortir le caractère historique du trésor. Il ne s'agit pas en effet d'une collection d'objets précieux dus à l'art du joaillier ou de l'orfèvre, mais d'un ensemble dont chaque pièce est intimement liée à l'histoire de l'Occident, dont elle exprime l'idéal grandiose et le destin tragique.

A. VANTOURA. Dessins

A. Vantourai

dont une puissante organisation commerciale et culturelle favorise la dissémination, ces jeunes Européens risqueraient de se démettre ou de se soumettre si quelques critiques de leur âge ne leur apportaient pas une adhésion passionnée. C'est ici que ton rôle se précise et se structure. Sans répondre au néo-chauvinisme américain par un néo-chauvinisme européen également exécrable, il t'appartient de soutenir tous ceux qui en Europe sont fidèles à l'expression indépendante. Vous êtes trop peu nombreux et trop menacés pour ne pas surmonter au moins temporairement vos divergences caractérielles. En ta qualité de critique et de poète, tu devras donner l'exemple d'un nouveau dépassement. La fin de ton très beau livre démontre que tu as pris conscience de cette urgence et de cette nécessité. Il te reste à être l'Apollinaire des années qui vont venir.

Robert Lebel.

Alain Jouffroy: *Une révolution du regard. A propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains.* 262 pages, 18 illustrations hors texte. Gallimard, 20 fr.

HENRI EDMOND CROSS
par Isabelle Compin

Heureux les artistes dont une main féminine trace l'historiographie. Cette grâce est dévolue à H. E. Cross. Jadis Lucie Cousturier, elle-même peintre néo-impressionniste d'une spontanéité charmante, avait consacré à la mémoire de son confrère une étude de valeur. Aujourd'hui Isabelle Compin nous présente un ouvrage plus complet — et des mieux documentés, puisqu'elle a utilisé avec une parfaite convenance les sources auxquelles sa sollicitude a permis d'accéder. En particulier les lettres inédites de Cross à Angrand et à Luce. L'adjonction des papiers Signac — adhue desiderantur — ne pourrait que confirmer les conclusions que propose Isabelle Compin.

H. E. Cross (1856-1910) est un Douaisien. Comme l'était Constant Dutilleux, paysagiste ami de Corot et de Delacroix. Dutilleux fut désigné par celui-ci parmi ses exécuteurs testamentaires et fut le beau-père de A. Robaut. Or Cross se nommait Delacroix; sa mère étant Anglaise, il traduisit son nom. Homme du Nord, il choisit d'aller vivre sur la côte des Maures dont il illustra les aspects maritimes et forestiers. Ayant participé aux premières expositions des Indépendants en 1884, il se convertit à la technique divisionniste l'année où mourut Seurat (1891) et en cette foi esthétique, il œuvra et vécut.

Qu'on ne s'y trompe pas: le groupe néo-impressionniste — la pléiade, disait Fénéon, n'avait pas moins d'étoiles — tout en conservant son union, en maintenant entre soi des liens de rare et féconde amitié, en professant aussi une commune espérance en un monde harmomeux, pacifique et libre, ce groupe divergea. Signac y représente la conviction, l'entrain, la capacité assimilatrice. Angrand, scrupuleux et solitaire, imprègne ses dessins d'une densité poétique. Luce incline, selon son tempérament, au pittoresque. Cross s'engage dans la voie des compositions contrastées, puis montre sa dilection pour des harmonies décoratives.

Isabelle Compin a fort bien compris que ses recherches sur H. E. Cross apportent un éclairage très neuf sur les véritables influences qui s'exercèrent entre celui-ci et Signac, et aussi parmi les jeunes adeptes de leur technique: Bonnard, Vuillard, Roussel et Matisse. Le rôle de Cross en sort singulièrement grandi.

Ses motifs sont pris sur la côte provençale, autour de sa maisonnette de Saint-Clair près le Lavandou; ils s'étendent, à l'occasion d'un voyage en 1903, aux canaux de Venise. Au cours de l'été 1908, il rend visite aux Trecentistes et Quattrocentistes de la Toscane et de l'Ombrie; leur message l'enchante et le confirme — car Cross était un inquiet, un douteur — en ses convictions d'art.

Ainsi, les œuvres de H. E. Cross éclatent, au début du siècle, en lyrismes chromatiques qui n'excluent point les ordonnances élégantes. Ses visions s'élèvent comme de véritables « stances » où l'oril peut « voir les archipels d'or de l'azur émerger ».

En mai 1909 Signac écrit à Angrand: « Luce vous parlera des derniers Cross si pleins de jeunesse et d'enthousiasme. Là où notre cher Luce est un peu étonné, j'admire de toutes mes forces et j'envie. » Fénéon chez les Bernheim (1907) a révélé ses peintures que de rares amateurs — étrangers pour la plupart — commencent à apprécier. Satisfaction éphémère. Dès le début de 1909, Cross se sent souffrant et accablé; en juin, la maladie s'aggrave et elle est inexorable. De la clinique parisienne où il gisait, Cross se réfugie à Saint Clair; en janvier 1910, Signac qui lui rend visite deux fois par semaine se désole de le voir « abattu par des crises plus douloureuses et plus répétées ». L'été 1910 repand ses lumières et ses fleurs sur la tombe de cet « homme très doux, très sensible et très noble » que fut H. E. Cross.

Le livre que lui consacre Isabelle Compin n'est pas tout récit biographique et appréciations critiques. Il s'accompagne d'une très utile analyse — trop modestement intitulée: Premier essai de catalogue de l'œuvre peint. Près de deux cents reproductions s'y succèdent pour le plaisir des yeux, chacune d'elles possédant un appareil bibliographique des plus sérieux. Travail essentiel auquel il conviendra d'ajouter un complément concernant les aquarelles — car Cross fut passionné dès 1900 de ce mode d'expression (nous pensons à cet égard que ce fut pour lui plus qu'un « divertissement » — plus qu'une relaxation de notes esquissées, mais une exigence constitutive de son art). On peut faire confiance à l'auteur, sur la considération même des recherches documentaires qu'elle a déjà et si soigneusement rassemblées, pour ces enquêtes ultérieures.

Nous ne doutons pas que le lecteur de l'ouvrage dont nous parlons souscrira pleinement — comme nous le faisons — à cette conclusion de M. Bernard Dorival: « Ce qu'il appréciera le plus, c'est non seulement que Mlle Compin ait fait preuve d'une grande finesse dans l'étude de l'homme, de l'artiste et des œuvres, mais surtout qu'elle y ait apporté une véritable fraicheur de sympathie — et même un peu de cette chaleur, disons le mot, de cette affection sans lesquelles les travaux d'histoire et de critique restent toujours inadéquats à leur objet. »

Pierre Vépierre.

Isabelle Compin: H. E. Cross. *Préface de Bernard Dorival. Quatre Chemins-Editart, 367 pages, 205 illustrations.*

(Suite en page 84.)

Universal Limited Art Editions

Suite de la page 43

lithographies de Jasper Johns ou de Rauschenberg des merveilles du genre, ni créer autrement les *18 Cantos* de Newman où la moindre erreur détruirait l'effet harmonique de l'œuvre.

On peut presque parler déjà au sujet du groupe des U.L.A.E. d'un renouveau de la lithographie; et s'il ne s'agit pas d'une école de gravure — expression qui remplirait d'inquiétude — il y a suffisamment d'inspiration commune pour donner une unité à l'ensemble. Entre la nouvelle génération des peintres de New York qui ont tant fait parler d'eux dernièrement et l'âge héroique de l'expressionnisme abstrait, la rupture n'est pas aussi grande qu'on veut parfois le faire croire, soit pour dénigrer, soit pour acclamer ce qu'on appelle si vaguement Pop Art. L'expressionnisme abstrait de New York semblait avoir mis le point final à la peinture. Mode d'expression du seul individu, il ne paraissait pas offrir des possibilités variées de développement, ni permettre un retour à la figuration d'autrefois. Rauschenberg puis Jasper Johns ont résolu le dilemme dans le sens d'un objectivité nouvelle; il s'agit d'un retour à une construction prémédité à l'aide de matériaux sémentiques préexistants et soigneusement choisis, d'un art qui, malgré les antécédents qu'on peut lui trouver, reste troublant et nouveau. Pourtant, ces peintres conservent l'acquis des vingt dernières années quant au métier à la sensibilité. Dans la tradition de la peintu new yorkaise ils ont réalisé un dépasseme spectaculaire. Il est très heureux que grâ aux U.L.A.E. l'estampe participe si admir blement à ce moment de l'art d'aujourd'h

Si vous voulez en savoir davantage

Dans notre n° 38 (mars 1958), nous avons publié une étude sur l'atelier Lacourière, où les maîtres de l'École de Paris ont tous travaillé et travaillent encore. En juin 1959 (n° 53) nous avons présenté « L'Atelier 17 », rue Campagne-Première à Paris, où, sous l'impulsion de William Hayter, se poursuivent des recherches graphiques passionnantes.

Elle a trouvé l'abri idéal! C'est chez LANVIN qu'elle l'a découvert. Un des rêves de LANVIN était de créer cette veste à capuchon
n vison Dark Saga, si chaude et moelleuse. Ceci n'avait jamais encore été vu. Frappée par la beauté de ce vison SAGA, elle a tout de
uite réalisé que c'était là l'abri confortable et douillet qu'il lui fallait. Seul le vison SAGA procure aux meilleurs couturiers
aux femmes une aussi grande joie. Chaque année SAGA sélectionne les plus belles peaux dans les meilleurs élevages du Danemark.
e Finlande et de Norvège. Vous aussi, courez vite vous mettre à l'abri dans un Vison SAGA. Vous vous sentirez si bien protégée.

SAGA

Visons de Danemark, Finlande, Norvège

Tél. 50-69-31

L'ENVERS DE LA PEINTURE

par Robert Lebel

Sur ce monde de l'art, dont il affirme qu'il fut toujours « un mystère — que curieusement il demeure malgré tout — » (mais cessera-t-il un jour de l'être), Robert Lebel a jeté le regard exigeant, fouineur et pénétrant de qui veut tout voir et tout savoir; son acuité et sa sensibilité semblent en avoir fouillé tous les coins, sans rien laisser échapper, ni de l'endroit, ni de l'envers des choses — les choses étant ici, la peinture. Et s'il ne nous entretient que de son envers, c'est évidemment qu'il est aisément à la portée de tout un chacun d'en voir, d'en commenter, et d'en comprendre l'endroit...

Le premier volume de *L'Envers de la peinture* dont le deuxième sera consacré à la *Servitude et aux pouvoirs des peintres*, traite des *Mœurs et coutumes des tableauistes*. Tableauistes: la forme est une trouvaille géniale. Il s'agit de « tous ceux qui font la peinture, qui s'en occupent ou qui s'en servent ». Les artistes — ceux qui font les tableaux — sont au sommet de l'échelle, mais c'est, paraît-il, relativement récent. Autour d'eux gravitent toutes espèces de gens, aux aptitudes, aux ambitions et aux goûts les plus divers, et n'ayant guère comme dénominateur commun qu'un certain rapport avec le tableau.

Ainsi, un essai sur les mœurs et coutumes des tableauistes est amené à prendre les dimensions d'une étude à la fois psychologique, morale, sociologique et pathologique. Robert Lebel s'y meut avec une remarquable aisance, allant toujours à l'essentiel sans s'encombrer de considérations inutilement pesantes, se jouant de son érudition comme d'une mine d'anecdotes distrayantes, mais posant, en fait avec précision et lucidité, les difficiles problèmes (difficiles et peut-être insolubles) posés par ce monde d'une ambivalence fondamentale, toujours un peu en porte-à-faux dans la société, dont « l'artiste brigue l'assentiment sans en respecter les normes » où l'apparence n'est souvent qu'un malentendu, où les règles ou les lois sont imprévisibles — ce qui revient à dire qu'il n'y en a pas! — « L'heure est peut-être proche où, rompant avec l'empirisme qui a régné jusqu'ici, des détecteurs perfectionnés établiront enfin les données positives d'une connaissance de la peinture mais, provisoirement, la masse tableauiste se tient plus près du mythe que des sciences exactes. »

Pourtant, avec le souci d'objectivité presque d'un homme de science, Robert Lebel décrit et analyse les rapports du peintre et du public, aussi bien que le comportement de l'amateur d'art, des collectionneurs (des divers types de collectionneurs) des historiens d'art, des marchands, des faussaires — des conservateurs de musées, des esthéticiens, des experts. — Et enfin, des critiques. Particulièrement réjouissant me paraît le chapitre qu'il leur consacre et sa réponse à la question « qu'est-ce que la critique d'art? » « Notoirement, une fonction dégradée par la faillite des augures mais que l'on brigue tout en la décriant et que sa vulgarisation même place à la portée du premier venu. » Là aussi, la situation d'ambiguité et de non-objectivité fondamentale est mise en relief avec une rare justesse — en même temps que les drames de conscience par lesquels passent (et comment en serait-il autrement?) certains membres de la « respectable corporation » des critiques d'art, et que les motifs d'exaltation que peuvent leur offrir la familiarité avec le monde vivant, et présent de l'art et des artistes. Aussi bien, malgré les avatars de son métier et les limites de son utilité et de son efficacité, le critique ne peut pas se passer de l'art plus que l'artiste. Car « la peinture est passion »; et à cette passion on échappe difficilement.

Les deux derniers chapitres du livre de Robert Lebel où il est traité de la folie, du rêve, du mythe et du vol, d'une part, du scandale en art, d'autre part, et qui se laissent lire avec la même ardeur que les précédents, confirment bien cette idée qu'en dépit des apparences (l'intégration de l'artiste dans la société, la réussite de l'artiste dans le monde moderne, la fin de l'artiste maudit, etc.) l'art, ou si l'on préfère, le *tableauisme* est encore quelque chose de scandaleux.

Le scandale n'a tout simplement plus le même visage, il s'est donné des airs de sagesse, et parfois de grand bourgeois. Mais « le tableauisme » est encore *coupable*, car son utilité reste douteuse aux yeux des autres ». — « Une trêve, et peut-être même la paix sont-elles en vue entre la société et les artistes? » — C'est la question que pose, pour conclure, Robert Lebel, dont l'ironie et l'humour déguisent les aspects les plus dramatiques du problème d'une pudeur, où se dissimulent une grande passion et une grande tendresse.

LUCE HOCTIN.

Robert Lebel: L'Envers de la Peinture: I. Mœurs et coutumes des tableauistes. *Ed. du Rocher. 118 p. 18 planches hors texte.*

LES ÉTAINS FRANÇAIS

Un catalogue. Le mot n'a rien de déplaisant. Un catalogue énorme, consciencieux, complet, qu'on aimera suivre dans sa nomenclature des bons artisans. Depuis la fin du XIII^e siècle jusqu'à nos jours, nous avons, rien que pour Paris, compté 1730 noms, des noms qui se répètent en plusieurs générations; et pour chacun, le ou les détails qui le situe exactement en très peu de mots: prénom, date, adresse, maître, fils de maître, juré en procès (nombreux!), comptes, mariage, reçu par chef-d'œuvre, traits de mœurs (... engrossa une servante qu'il indemnisa ... découvre un secret des Turcs, poursuivi comme huguenot, etc...) 120 dates rappellent les lois générales s'appliquant au métier. Mais ce qui pourrait être énumération aride est ainsi rendu prodigieusement vivant, siècle par siècle.

Paris, apprend-on, fut toujours le grand centre français; il se tenait dans le quartier Saint-Denis-Les Halles, et sa vie est décrite par les textes qui le régissaient, pleins de détails, de quotidien, de protections, de privilèges, d'interdits, où l'on devine parfois les âpres revendications de la corparation. Exemple entre plusieurs centaines: les autorités se préoccupaient de la tranquillité d'alentour puisque, parmi les 33 articles de statuts confirmés par Louis XIII, on lit qu'il ne pouvait être travaillé du marteau avant 5 h. du matin et après 8 h. du soir.

Pareille minutie se retrouve dans les autres lieux de France, et la plus mince production du plus petit bourg est présentée avec, toujours, noms et particularités.

Si les reproductions sont nombreuses — merveille des aiguières, pots, couvercles ouvragés, écuelles, burettes, gobelets, chandeliers, plats, boîtes à saintes hâiles, coupes, tasses, flacons, assiettes, calices, ciboires, etc... — l'étude des poinçons — il en était de plusieurs sortes — est passionnante, extraordinaire floraison de marques, symboles, initiales, noms.

L'auteur nous dit que l'usage de l'étain, pratiqué au XV^e siècle pour les objets artistiques, se répandit à partir du XVI^e, et largement aux XVII^e et XVIII^e: les seules productions que l'on ait se situent là, les objets antérieurs étant pratiquement introuvables.

Cet ouvrage n'est pas d'une lecture continue comme un essai ou un document, ou un recueil de curiosités. C'est le guide à consulter avant une visite au musée ou ensuite, lorsqu'on veut retenir des impressions. Il est aussi un manuel d'étude, jamais rébarbatif. On ne voit pas comment, dans son objet particulier, il pourrait être dépassé. C'est une somme.

Michel Belloncle

Tardy: *Les étains français*, 1207 p. Très nombreuses ill. Avant-propos de B. Douroff. Editions Tardy.

Les minéraux figurant
avec les bijoux
sur les photographies en couleurs
des pages XXXVII et XXXVIII
viennent de la

Galerie Michel Cachoux

29, rue Guénégaux, Paris 6e

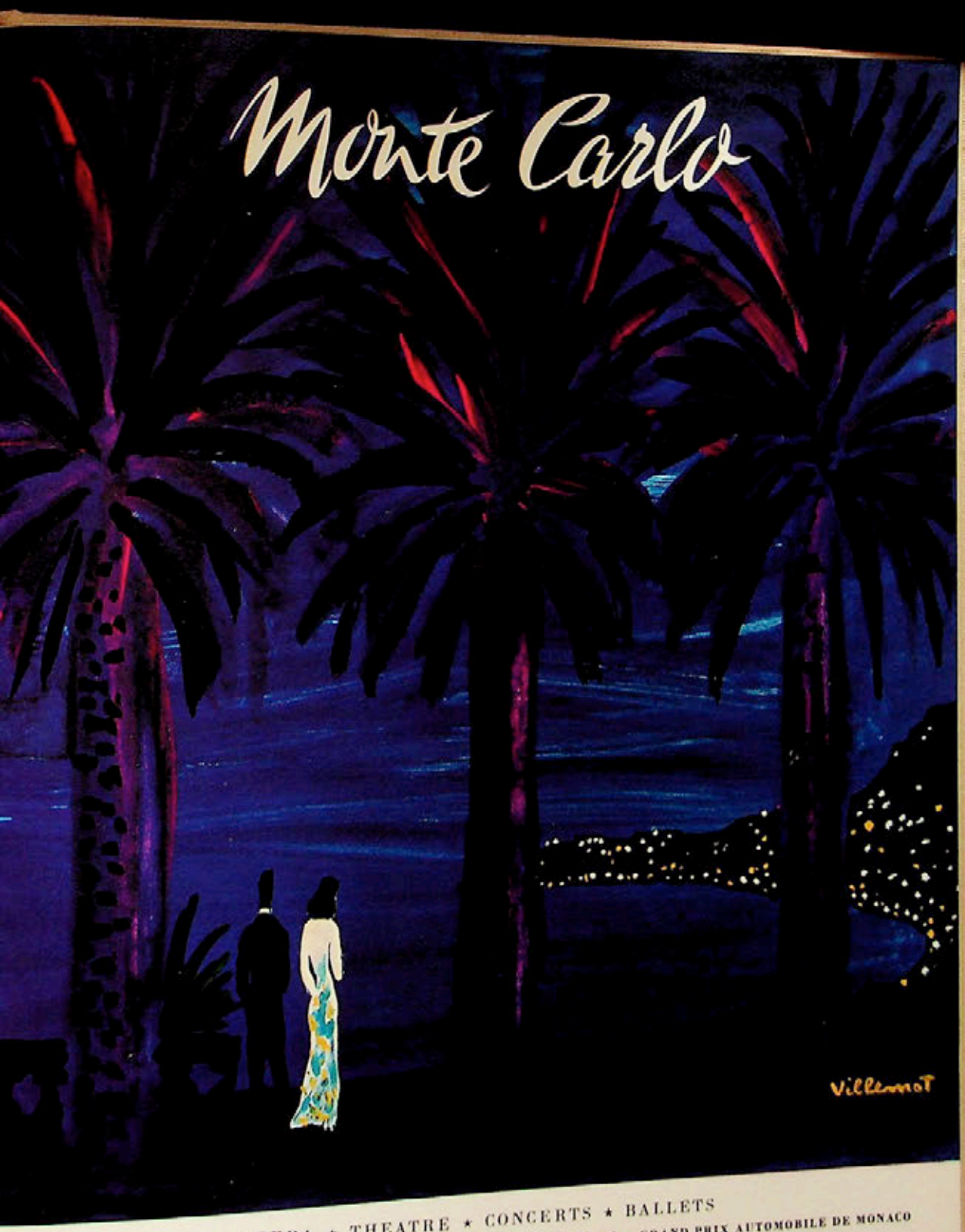
Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 32.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 36.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 38.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

RECTIFICATION

Par suite d'une substitution de documents dont nous nous excusons vivement, dans notre article sur « Juvara et l'architecture théâtrale » (N° 115-116), nous avons reproduit p. 29 (à droite du titre) un dessin de Juvara pour le théâtre de Naples: « Atrio Real nel medisimo teatro di Napoli, l'anno 1706 » (Turin, coll. Cte A. Tournon) au lieu du « Projet, non réalisé, pour la nouvelle cathédrale de Turin » mentionné dans la légende.



OPERA ★ THEATRE ★ CONCERTS ★ BALLETS

INTERNATIONAL SPORTING CLUB: GRANDS GALAS — RALLYE DE MONTE-CARLO — GRAND PRIX AUTOMOBILE DE MONACO
TOURNOI INTERNATIONAL DE BRIDGE — EXPOSITION CANINE INTERNATIONALE
TIR AUX PIGEONS-ROBOTS (Electro-Cible ZZ) — GOLF — TENNIS — YACHTING
PISCINE D'HIVER DES TERRASSES et SAUNAS FINLANDAIS
NIGHT-CLUBS: CABARET DU CASINO — SCOTCH CLUB

HOTEL DE PARIS · HOTEL HERMITAGE

Ecrire: BUREAU DE RENSEIGNEMENTS de L'INTERNATIONAL SPORTING CLUB, DE MONTE-CARLO — Tél. 30-69-31

Publ Chal

Knoll International France présente une nouvelle série de fauteuils et canapés de grand confort. Montés sur des bases d'acier chromé ou de bois, recouverts de tissus variant à l'infini par les coloris et les matières, ces sièges trouvent leur place dans les maisons comme dans les bureaux. Voulez-vous recevoir notre documentation?

KNOLL INTERNATIONAL FRANCE 268, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS VIIe - INVALIDES 73-59